Alexandru Paleologu

Bunul-simț ca paradox

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Alexandru Paleologu

Bunul-simţ ca paradox

Ediţia a III-a

Editura Polirom

2005

© 2005 by Editura POLIROM

www.cartearomaneasca.ro
Editura Cartea Românească
Bucureşti, Calea Victoriei, nr. 115, sector 1
ISBN eBOOK: 978-973-46-2056-2
ISBN 978-973-23-1538-5

Redactor : Mădălina Ghiu
Coperta: Angela Rotaru-Serbenco

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepseşte penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată de elefant.ro

I

„Avoir une opinion c’est
préférer de se tromper dans
un certain sens.”

(Jean Rostand, *Pensées d’un biologiste*)

Îndrăzneala de a fi banal

Paradoxele de multe ori reabilitează banalitatea. Ce efect de şoc produce cîteodată reafirmarea unora din acele „vérités premières” pe care avem tendinţa să le uităm! (Asta comportă uneori risc şi curaj. Camus parcă spune undeva, în *La Peste*, că sînt momente în istorie cînd faptul de a declara că doi şi cu doi fac patru se pedepseşte cu moartea.)

Tehnica paradoxului

Paradoxul e o alarmă a inteligenţei, un contact inedit cu adevărul; valoarea lui e una de excepţie. Fabricat în serie, cum îl găsim la Chesterton sau la alţii, se depreciază şi îşi pierde funcţia de cunoaştere. Cînd nu duce la simple aberaţii, procedeul de a răsturna locurile comune nu face decît să ne înconjoare cu o hecatombă de truisme şi nu e mai puţin plat, devenind un exerciţiu plicticos şi obositor care nu oferă conştiinţei nici o achiziţie.

Bunul-simţ ca paradox

Descartes nu are dreptate cînd afirmă că bunul-simţ este „la chose du monde la mieux partagée”. Din contră, mie mi-a apărut întotdeauna ca o însuşire de excepţie; întîlnirea cu superiorul bun-simţ, care îţi deschide ochii în faţa vastelor şi profundelor evidenţe, mă zguduie ca prezenţa geniului. Bunul-simţ nu e, cum crede lumea, o formă primară a inteligenţei, un succedaneu inferior al acesteia. Există (şi cît de adesea) inteligenţă fără bun-simţ, dar bun-simţ fără inteligenţă nu. Sainte-Beuve, spunînd despre Ludovic al XIV-lea „il n’avait que du bon sens, mais il en avait beaucoup”, exprima aceeaşi prejudecată, dînd a înţelege că monarhul era în fond de o inteligenţă mediocră. Se confundă mai totdeauna bunul-simţ cu simţul comun; e adevărat că merg o bună parte de drum împreună, pornind de la constatări elementare. Dar simţul comun cade repede în aporii sau platitudini, în vreme ce bunul-simţ îşi urmează fără greşeală drumul ajungînd la descoperiri senzaţionale ca postulatul lui Euclid sau teoria lui Copernic. E darul de a „simţi bine”, de a discerne, de a-şi reprezenta, de a imagina adevărul, de a îndrăzni. Metafizica nemţească şi filosofia transcendentală tratau în genere cu dispreţ bunul-simţ, dar însăşi limba germană nu dispune de un termen pentru a-l denumi, confundîndu-l cu simţul comun („Gemeinsinn”) în formula „gesunder Menschenverstand”, care exprimă o medie statistică. Hegel, în *Diferenţa dintre Fichte şi Schelling*, are cîteva capitole pasionante în care tratează antagonismul dintre spiritul speculativ şi simţul comun; poate şi el, dar în orice caz discipolii lui, au văzut în acele pagini o respingere a bunului-simţ în numele filosofiei. Eu cred, dimpotrivă, că bunul-simţ este filosofia însăşi. Tot Hegel, în capitolul despre „certitudinea sensibilă” din *Fenomenologie* descrie, obscur dar pătrunzător, aporiile simţului comun, şi e vădit acolo că nu e vorba şi de bunul-simţ. Hegel, ca toţi idealiştii germani, n-a avut totdeauna bun-simţ, dar marile lui idei, cele mai îndrăzneţe şi mai rodnice, ca acele „Aufhebungen” dialectice, sau negaţia negaţiei, sînt toate descoperiri de mare bun-simţ.

Filosofia are totdeauna ceva paradoxal. Bunul-simţ de asemenea. Un amic al meu, filosof de şcoală germană, admira îndrăzneala şi consecvenţa de gîndire a grecilor antici care proclamau că „totul curge”, „totul stă”, „totul e apă”, „totul e foc” etc. „Hotărît

lucru – spunea amicul meu cu admiraţie –, oamenii aceştia nu aveau bun-simţ.” Ba aveau, zic eu dimpotrivă, foarte mult bun-simţ, acel bun-simţ formidabil, care e totdeauna geniul.

Don Quijote e una din marile cărţi ale bunului-simţ. Nu numai a supremului bun-simţ al autorului, dar şi al eroului. E în această carte o întreagă dialectică a bunului-simţ şi o subtilă antiteză a acestuia cu simţul comun. Don Quijote, desigur, „n’a pas le sens commun”, dar e plin de „bon sens”, nu numai în sfaturile pe care le dă, de pildă, lui Sancho pentru guvernarea insulei Barataria, sau în toate marile lui discursuri; afară de asta, e lucid şi ştie foarte bine că hanurile nu sînt castele, dar mai ştie ceva: că lumea e urîtă fiindcă e vrăjită de meschinărie şi nedreptate, că un han poate deveni castel şi oamenii cavaleri, dacă ar domni curtenia şi dreptatea. Vrea să dezvrăjească lumea; ştie că voinţa, curajul şi imaginaţia pot şi trebuie s-o facă. Simţul comun reprezentat de toţi persecutorii: nepoata şi guvernanta, popa şi bărbierul, Samson Carrasco, ducele etc., e lipsit de sens („insensé”) şi e tiranic. Don Quijote dă vieţii lui un sens, o misiune, o valoare. Nebunia şi deriziunea el le asumă conştient; ştim şi din *Lear* şi din *Hamlet*, şi din viaţă, că faţă de nonsensul lumii nebunia e, uneori, o soluţie, o formă de protest. Nu Sancho reprezintă bunul-simţ, ci Quijote. Sancho e simţul comun, cel puţin la început; mai tîrziu, cum spune Madariaga, se „quijotizează”. Între Don Quijote şi cei cuminţi e antagonismul dintre sens şi nonsens, dintre bunul-simţ şi simţul comun; între Don Quijote şi Sancho e alianţa dintre acestea din urmă, şi buna direcţie pe care al doilea o poate căpăta de la primul.

Intuiţiile fulgerătoare ale lui Dostoievski în cele mai adînci străfunduri sînt revelaţiile unui bun-simţ uluitor.

Bunul-simţ e neobişnuit pentru că uneşte cele două tipuri de spirit descrise de Pascal: „l’esprit de géometrie” şi „l’esprit de finesse”.

S-ar fi putut scrie pe tema asta o frumoasă disertaţie clasică: *Discours sur le bon sens considéré comme paradoxe.*

Valorile consacrate şi iconoclaştii

Posteritatea nu se înşală decît în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori. Gloria acestora, oricît de mare, se descompune o dată cu persoana lor fizică. Orice creator a cărui faimă i-a supravieţuit sau i-a venit postum e mare, fără discuţie: a contesta, cum văd că fac unii, pe Goethe, pe Victor Hugo etc. e absolut ridicul. Eu nu pot să-l sufăr, de pildă, pe Rousseau, dar ce are a face? El nu e mai puţin cea mai mare figură a sec. al XVIII-lea (deşi erau alţii mai inteligenţi, mai profunzi, mai talentaţi).

Totuşi, iconoclastia e frumoasă şi e salutară. Trebuie, din cînd în cînd, să ne scuturăm de prestigiile Panteonului şi muzeelor, să privim lumea cu un ochi virgin şi îndrăzneţ. S-ar părea că mă contrazic. Dar valorile consacrate rezistă şi, în fond, chiar asta ne învaţă ele: să nu luăm nimic de-a gata, să nu acceptăm nimic în alb. Să fim oameni de cultură, dar nu „culturali”. Marile valori consacrate nu sînt dosare închise; ele sînt mereu reluate în discuţie pentru că sînt inepuizabile şi li se va găsi mereu un alt unghi de interpretare, mereu se va găsi în ele ceva nou.

Iconoclaştii şi valorile consacrate

Cred că am spus o prostie sau, în orice caz, nu am nuanţat cum trebuie. Iconoclaştii, marii, adevăraţii iconoclaşti, „revoltaţii" camusieni, nu contestă, de obicei, valorile consacrate ale artei şi poeziei. Ei nu susţin că Goethe sau Hugo sau Shakespeare n-aveau talent; cei care susţin asemenea teze nu sînt, în fond, decît nişte imbecili (atenţie, vezi Stendhal: „le plat Goethe"; Claudel: „cet âne solennel de Goethe"; Camus: „Goethe, faux grand homme"). Nici Savonarola nu contesta valoarea de artă, frumuseţea tablourilor pe care le ardea; el contesta dreptul la existenţă al frumuseţii înseşi, îi ataca principiul. De altfel, nu-mi place să-l consider pe Savonarola un iconoclast în sensul la care m-am gîndit, acela al unei independenţe îndrăzneţe; era un ranchiunos, un resentimentar (în accepţia lui Scheler). Botticelli, care cu zîmbetul unei adînci melancolii şi cu supremă detaşare de vremelnicie a aderat la acel vandalism delirant care îi sacrifica propriile opere, nu era nici el iconoclast, dar atitudinea lui e de un superb şi tăcut paradox. Tolstoi a spus destule prostii despre artă, negîndu-i şi el îndreptăţirea, dar nici el n-a fost un iconoclast: devenise doar un maniac propovăduitorist.

Adevăraţii iconoclaşti atacă nu valorile consacrate ale artei, ci ale moralei, instituţiile, prestigiile încremenite. Sînt răsturnători de idoli, deschizători de drum. Şi în artă, ei atacă nu marile opere, ci receptarea lor convenţională, habitusurile gustului, mimica academică. Dar au foarte des răfuieli cu filosofia consacrată sau cu unele din marile ei sisteme. Asta e neapărat: pentru a gîndi liber trebuie defrişat terenul, trebuie puse la îndoială ortodoxiile, dogmatismele, autorităţile. Dar marile sisteme rezistă şi chiar le prieşte acest tratament. Instituţiile însă, idolii morali şi religioşi, nu rezistă chiar dacă, datorită unor puteri exterioare lor, persistă, adică îşi supravieţuiesc o vreme.

Sistemele filosofice rezistă numai prin frumuseţea lor de construcţie, prin armonia, coerenţa sau virulenţa lor internă, adică prin valoarea lor de artă, prin virtutea lor poetică. Asta nu înseamnă că sînt obiecte de simplă contemplare, că ne extaziem în mod gratuit şi dezinteresat în faţa lor. Bineînţeles că e vorba de cunoaştere şi conştiinţă, de întrebări şi soluţii în faţa vieţii. Dar arta de ce ne place dacă nu tot fiindcă stîrneşte ceva în noi, fiindcă e un act de cunoaştere

şi un spor de conştiinţă? Un sonet de Shakespeare, de Baudelaire sau de Voiculescu nu-mi place numai pentru că e „frumos”. Bineînţeles, şi de asta, dar expresia lor e de un efect atît de percutant fiindcă are o încărcătură enormă dincolo de ea. Altfel, un sonet frumos nu e decît un sonet frumos, şi gata: ar fi de-ajuns un Hérédia. Bineînţeles, nu vreau să încurc borcanele şi să spun că artă şi filosofie se suprapun. Se ştie despre ce e vorba.

Duelul lui Descartes

Descartes în tinereţe s-a bătut în duel ca orice gentilom, înainte de edictul lui Richelieu. Alain comentează faptul acesta cu o frază splendidă: „On aime à savoir qu'un sage se distingue des autres hommes non par moins de folie mais par plus de raison". Duelul lui Descartes, nebunie de tinereţe, începe în normele de conduită provizorii pe care le-a formulat mai tîrziu în *Discours de la méthode:* înţeleptul consimte, fie şi cu rezervă ironică, fie şi numai momentan şi parţial, moravurilor lumii în care trăieşte, cu toate neroziile şi nebuniile obiceiurilor sau modei. „De cele mai multe ori oamenii serioşi sînt nedrepţi cu moda", spunea Ralea; dar înţelepţii nu sînt totdeauna ceea ce se cheamă „serioşi": mai curînd dimpotrivă. Afară de acel soi de conformism concesiv al lui Descartes, care păstrîndu-şi independenţa spiritului consimţea nebuniilor secolului, înţelepţii arborează de obicei lubii singulare, bizarerii proprii, decurgînd din consecvenţa exemplară a filosofului ce trăieşte conform cu principiile sale: un Diogene de pildă, un Socrate şi atîţia alţi originali dintre filosofii antici şi moderni. Neconformismul social al acestora îi expune la deriziune sau blam, dar, cum spune maxima celebră a lui La Rochefoucauld, „qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit". Înţelepciunea care stinge, domină sau măcar controlează pasiunile e în definitiv tot o pasiune, dar deliberată; la punctul acesta, pasiune şi raţiune sînt acelaşi lucru. Marile utopii şi himere, nebuniile acestea ale gîndului dus pînă la capăt, trecînd peste cuviinţă, simţ comun şi judecata lumii, dau vieţii sens, sporesc conştiinţa.

Aşadar nebunia necesară are două trepte, cu funcţie diferită: la prima, cea a duelului lui Descartes, e acceptarea, concesiv şi provizoriu, a nebuniei lumii; la a doua e manifestarea singulară a propriei nebunii.

Dar iată că vine Chamfort, amarul şi lucidul, să ne dezamăgească: „la plupart des folies ne sont que des sottises". Într-adevăr, cele mai multe himere sînt de tipul celor din *Tristram Shandy.* Dar trăsnăile lui Diogene sau Don Quijote nu sînt prostii. Nebunia necesară e tot aşa de rară ca şi bunul-simţ; în fond e chiar o chestiune de bun-simţ.

„Inteligenţa normală”

Ce poate să însemne formula aceasta? Care e criteriul normalităţii în materie de inteligenţă? Statistica? În tot cazul, cînd spunem despre o inteligenţă că este excepţională e clar că o raportăm la o medie statistică faţă de care tranşează. Dar atunci normală ar fi prostia, sau, ca să nu fim prea pesimişti şi mizantropi, o bună mediocritate, acel „gesunder Menschenverstand” capabil să înţeleagă destul de bine ce s-a mai înţeles, dar mai puţin şi altceva. O inteligenţă superioară să fie ceva anormal, ceva monstruos? A înţelege mai mult, a înţelege altceva decît e obişnuit, şi a trage bineînţeles şi consecinţele lucrului, deranjează, aduce tulburare, irită. Sporul de conştiinţă e întotdeauna inconfortabil; să admitem prin urmare că e şi anormal?

În materia aceasta nu pot fi stabilite baremuri. Normală e inteligenţa peste medie, adică aceea care, înţelegînd totdeauna ceva în plus, constituie un ferment al conştiinţei; e cu atît mai „normală” cu cît e mai mare; culmea normalităţii e geniul. Nu ne vom lepăda niciodată de-ajuns de teoriile stupide de pe la finele secolului trecut care vedeau în genialitate o anomalie, o degenerescenţă: concepţii meschine, inspirate de resentiment (în înţelesul pe care i l-au dat Nietzsche şi Max Scheler).

Umor şi mizantropie

Un critic francez spunea odată că umorul implică o notă de mizantropie. Dar mizantropia radicală şi consecventă n-are ce face cu umorul. Pentru severitatea încruntată şi pesimismul ireductibil al puritanilor de toate soiurile, umorul nu e decît încă o necuviinţă, un adaos la vinovăţia firii omeneşti. Ei nu caută împăcare, se complac în firea lor şi detestă rîsul; oroarea de rîs e o trăsătură comună a concepţiilor morale de esenţă mai mult sau mai puţin maniheistă. Mizantropia lor apriorică include rîsul, ca fenomen specific uman, în abominaţia speţei.

Dar există şi o mizantropie empirică, nu principială, generată de luciditate, de cunoaşterea vieţii, de scepticismul experienţei. Umorul e un antidot al acestei mizantropii, congenital cu ea: experienţa, care dă în vileag mizeria umană, oferă totodată astfel un spectacol plin de curiozitate şi haz, procurînd acea satisfacţie amuzată care însoţeşte dobîndа sau măcar confirmarea cunoaşterii. Iar a contempla cu amuzament şi „distanţare" scăderile omeneşti e o manieră de a le accepta. Mizantropia aceasta nu e incompatibilă cu sociabilitatea, cu tandreţea şi cu generozitatea. Proverbele tuturor popoarelor dau nenumărate exemple de asemenea mizantropie empirică temperată de umor.

Misoginia, care e o jumătate de mizantropie, e şi ea de două feluri, corespunzînd celor două atitudini pe care le-am indicat. Există o misoginie *a priori*, absolută, care vede în femeie fiinţa imundă şi ispita răului. Ea se manifestă prin abstinenţă îndîrjită, prin condamnarea frumuseţii şi prin reprimarea dragostei, sau dimpotrivă, desfrîu deliberat în abjecţiune (nici un gest erotic, oricît de îndrăzneţ sau de brutal, nu e abject în sine, dar devine abject prin detaşarea morală) implicînd de asemenea reprimarea dragostei.

Cealaltă misoginie, asociată cu umorul şi de care sînt pline proverbele, vine din experienţa unor bărbaţi care cunoscînd fără iluzii femeile nu fug de ele pentru atîta lucru şi acordă dragostei multul ce i se cuvine.

Mizantropia înţelepţilor nu e ireductibilă fiindcă încape totdeauna într-o formă de scepticism. De la misoginia şugubeaţă a lui Montaigne la acrimonia filosofică a lui Schopenhauer şi la „patosul distanţei" al lui Nietzsche, ea implică o anumită rezervă nu lipsită de

ironie.

Cărturari şi intelectuali

Meinem Amte gemäss, cum spunea Hegel, am ocazia să aud mereu de rigoare ştiinţifică, metodă, izvoare, documente. Nu-mi trece prin minte să iau în derîdere lucrurile acestea, fără de care, nici vorbă, nu se poate face ştiinţă. Dar cu cîtă emfază sînt invocate, cu cîtă pretenţioasă pedanterie! În aceste ifose nu rareori sînt ispitit să bănuiesc un soi de alibi, şi mi-amintesc de vorba lui La Rochefoucauld: „La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l'esprit". Toate virtuţile şi disciplinele auxiliare, ridicate la rangul la care ar trebui să fie gîndirea, ascund anevoie lipsa acesteia. În numele rigorii sînt recuzate ipotezele îndrăzneţe, asociaţiile neaşteptate, talentul, imaginaţia, fără de care niciodată n-a înaintat ştiinţa. Fiindcă sînt incapabili să facă lucrări neplicticoase, toţi savanţii aceştia au decretat în mod tacit plictiseala apanaj al ştiinţei, sub numele de metodă, rigoare sau chiar probitate.

Nu pledez aici pentru lipsa de studiu şi superficialitatea amabilă şi diletantă, – sper că se înţelege. Erudită şi gravă sau facilă şi graţioasă, platitudinea e tot platitudine. Puţine cărţi sînt mai pasionante decît *Critica raţiunii pure;* lectura ei e o adevărată dezvirginare a minţii; tot aşa şi *Capitalul.* Inteligenţa nu e niciodată plicticoasă, decît pentru proşti. Sigur, metodele trebuiesc însuşite, aplicate cu scrupul şi răbdare, dar cine are ceva de adus în ştiinţă, acela trebuie să-şi invente metoda, adică drumul, fiindcă e un drum neumblat, sau umblat din nou, altfel. Pentru a scrie o bună istorie a artei sau a comerţului, o fizică sau o logică, e nevoie exact de aceleaşi însuşiri ca pentru un bun poem sau un roman: imaginaţie şi talent (plus, se înţelege, cunoştinţele respective – de care de altfel nici artistul nu e scutit). Imaginaţia nu e darul de a bate cîmpii cu ficţiuni fără noimă. Imaginaţia e simţul realului şi darul de a reconstitui din puţin un întreg. Teama de eroare în ştiinţă e ca şi în viaţă teama de risc: cea mai infecundă formă a comodităţii; ea n-are nimic comun cu prudenţa, care e arta de a dirija riscul. A fi intelectual nu e o situaţie socială sau o meserie, e un mod de a fi pe care-l defineşte pasiunea înţelegerii, a cunoaşterii, deci cu vocaţia unor aventuri hazardate ale minţii şi uneori şi ale persoanei fizice. Pentru asta trebuie desigur cunoştinţe şi meşteşug. Dar cei care le au numai pe acestea nu sînt intelectuali ci simpli cărturari adunători de fişe, colecţionari de

bibliografii. Intelectualul e prin forţa lucrurilor cărturar – cu oarecare nonşalanţă sau degajare –, dar nu orice cărturar e negreşit şi intelectual. Comportarea intelectuală e totdeauna creatoare într-un fel sau altul, chiar dacă nu se manifestă neapărat prin scriere de cărţi. Intelectualul trebuie să poată face toate raportările posibile de la viaţă la cultură şi de la cultură la viaţă. Intelectualul e liber de orice prejudecăţi şi superstiţii, fie ele şi cărturăreşti. Ironia socratică rămîne principiul oricărei veritabile metode; iar metodă înseamnă un îndrăzneţ periplu printre nedumeriri şi piedici; toate poveştile cu eroi care pornesc la drum pentru a dezvrăji vreo Dulcinee, a cuceri vreo lînă de aur sau vreun Graal, toate călătoriile simbolice ale iniţierilor, sînt tot atîtea „discours de la méthode”. Prin ironie, prietenă a îndrăznelii şi antidot contra suficienţei pedante, intelectualul demistifică superstiţiile greoaie ale simplului cărturar: „personne n’est exempt de dire des fadaises. Le malheur c’est de les dire curieusement”, scrie Montaigne („curieusement” în limba veche înseamnă: cu grijă, cu migală). Adică a trata fleacuri cu aparat critic şi rigoare ştiinţifică.

Scepticism, dogmatism, sofistică

Leon Şestov spune într-un loc că, în fond, între scepticism şi dogmatism e mai puţină diferenţă decît s-ar părea: ambele preconizează o *epohè*, o suspendare a judecăţii; primul, încercînd să expliciteze adevărul, se opreşte în faţa incertitudinii; celălalt consideră suficient adevărul implicit al dogmei. Bun elenist cum era, Şestov ar fi putut să remarce şi alt element, lingvistic de astă dată, comun celor două atitudini opuse: verbul *dokéo*, care înseamnă a crede, a gîndi, face la aorist: *edoxa*, şi la perfect: *dedogmai*. Aşadar unul şi acelaşi verb ne dă la timpul indeterminării, al incertitudinii, „doxa", părerea, scepticismul, iar la acel al încheiatului, al hotărîtului, „dogma". Lui Şestov i se pare vădit că dogmaticii sînt mai inteligenţi decît scepticii: implicitul comportă mai multă adîncime, un zăcămînt mai bogat decît tendinţa către explicit, totdeauna cam nătîngă. Cred că sîntem destui cei cărora ne vine greu să acceptăm această preferinţă: sîntem obişnuiţi să vedem în dogmatism rigiditatea, gata făcutul, necercetarea, iar inteligenţa e sceptică prin însăşi natura ei. Înţeleg însă că nu e vorba aici de „somnul dogmatic" din care l-a trezit pe Kant scepticismul lui Hume; e vorba de acel tip de gîndire, paradoxal şi eliptic, pe care l-a analizat Blaga în *Eonul dogmatic*.

Dar văd aici încă o rădăcină comună celor două atitudini: metoda sofistică. Şi scepticismul şi dogmatismul se întemeiază sofistic. În privinţa scepticismului, dintre nenumăratele exemple celebre, îl aleg pe acesta, care mă încîntă: în *Hippias minor* Socrate ajunge cu interlocutorul său, pe cale maieutică, la concluzia că omul de bine este acela care comite răul cu premeditare; la replica lui Hippias că-i e cu neputinţă să admită aşa ceva, Socrate răspunde: „nici eu nu pot admite asta, dar aşa rezultă din raţionament". Şi încheie: „nu e de mirare că un ignorant ca mine gîndeşte aşa de nesigur, dar dacă şi voi, cei învăţaţi, cădeţi în asemenea impasuri, nu vom ieşi niciodată din nesiguranţă". Dintre dialogurile zise „socratice" acesta, de genul „anatreptic", adică „răsturnător", îmi pare că duce în modul cel mai vădit la scepticism pe cale sofistică, făcînd totodată parte şi bunului-simţ. Alt exemplu faimos îl dau antinomiile lui Kant, care constituie argumentarea cea mai completă a scepticismului faţă de metafizica speculativă. Iar antinomia e totdeauna de esenţă sofistică.

Pe de altă parte, Blaga, analizînd formulele dogmatice în elaborarea lor, care e curat sofistică, le-a definit ca „antinomii transfigurate”. Sintezele hegeliene sînt în plin asemenea antinomii transfigurate şi, de pildă, formula: „fiinţa şi nimicul sînt unul şi acelaşi lucru” e prin excelenţă dogmatică. Implicitul unor asemenea formule se goleşte însă pe drum, prin tentativa lui Hegel de explicitare universală, care duce în cele din urmă la un „somn dogmatic”, legănat de mecanismul triadelor ca de ritmul roţilor în vagonul de dormit.

Elogiul gafei

Iubesc gafeurii. Gafa îmi pare un semn de nobleţe, prin nonşalanţa şi dezinvoltura ei, prin lipsa ei de calcule şi oportunism. (De aceea odinioară, diplomaţii de carieră, pentru care gafa era păcatul suprem, în genere erau lipsiţi de nobleţe şi de veritabilă eleganţă, cu toată distincţia lor obligatorie.) Gafeurul e distrat, ceea ce e expresia meditaţiei sau contemplării; e greu ca un intelectual să nu gafeze niciodată. Gafa e o formă de cinism spontan şi candid; e veridică şi dezinteresată. (Dar să nu uităm: mai există şi lipsa de tact.)

A fi distrat

Distracţia e o manifestare a setei de cunoaştere. Distratul, absorbit de gînduri lăuntrice sau fascinat de spectacolul lumii externe, din care surprinde detalii revelatoare, urmărindu-le cu o curiozitate plină de mirare, e nedisponibil, absent la solicitările imediate, fiind total solicitat de cunoaştere. Ceilalţi, deştepţii, isteţii, consideră realitatea gata făcută, cunoscută, clasată; o preiau în bloc, în fond schematic şi abstract; trec prin viaţă fără să bănuiască esenţele, percep cu promptitudine tot ce e convertibil în cifre sau practice combinaţii, dar nu ştiu nimic sau prea puţin despre viaţă. Numai distraţii apercep realul, numai ei ştiu să descopere.

Istoria şi optimismul

Istoria e povestea optimismului omenesc. Toate faptele istorice, războaie, revoluţii, monumente, mizează asupra viitorului, presupun încredere în viitor. „Istoria – spune Hegel – nu e terenul fericirii.” Nu. Dar e al speranţei.

Cinismul şi morala

Cinismul e, într-o privinţă, începutul vieţii morale. Viaţa morală se naşte totdeauna în ruptură, negaţie, revoltă; e problematică şi contradictorie; nu se poate acomoda cu o ordine rigidă, codificată în precepte de observanţă exterioară, generatoare de fariseism. Eroii morali spun lucrurilor pe nume, de aceea sînt cinici, „n-au nimic sfînt". De la Socrate şi Isus pînă la filosofii libertini din sec. al XVII-lea, pînă la Nietzsche şi Shaw, au făcut totdeauna figură de imoralişti, de duşmani ai binelui, de „discipoli ai diavolului". Ireverenţa şi neconformismul lor, limbajul lor crud şi fără alte eufemisme decît ironice, le atrag întotdeauna blam şi oprobriu.

Chestiunea e: imoralişti, cinici, ireverenţioşi, rebeli – împotriva cui? faţă de ce? E neapărat nevoie s-o spunem?

Exerciţiu sofistic

Ce s-ar fi întîmplat dacă Adam ar fi mîncat din pomul vieţii?

E de remarcat că în Scriptură Dumnezeu nu a interzis lui Adam să mănînce din pomul vieţii, ci numai din cel al cunoaşterii. Pe de altă parte însă, cîtă vreme se găsea în stare de inocenţă, adică de ignoranţă, necunoscînd binele şi răul, Adam nici nu s-ar fi putut îndemna să mănînce din pomul vieţii. Cîtă vreme nu-i apăruse spiritul, adică şarpele, el nu putea resimţi nici o curiozitate, nici o atracţie, nici un eros. Cum spune Kierkegaard: „omul în stare de inocenţă nu e pus ca spirit; e un suflet în unire imediată cu firea sa” (*Le concept d'angoisse*, trad. fr., Paris, 1935, p. 83, § 5). „Căderea” omului, sau „păcatul originar”, coruperea firii umane şi indirect a firii întregi s-a produs prin spirit; păcatul e spiritual, nu trupesc. Erosul ţine de spirit. Spiritul se manifestă totdeauna ca meditaţie; ieşirea din imediatul inocenţei e operată de apariţia spiritului. Mitul şarpelui sugerează, prin atributul său de unduire, subtilitate, malignitate, seducţie, acţiunea spiritului şi caracterul său ambiguu.

Şarpele nu-l putea îndemna pe Adam către pomul vieţii, căci s-ar fi dezminţit pe sine; agentul nefiinţei nu poate invita la plenitudine şi viaţă. Dar dacă după consumarea „păcatului”, cunoscînd acum binele şi răul, deci putînd avea el însuşi sensul împlinirii, Adam ar fi mîncat numaidecît din pomul vieţii, s-ar fi produs un lucru extraordinar; s-ar fi îndumnezeit. Consecinţele: şi-ar fi anulat păcatul (căci devenind Dumnezeu nu putea fi „pecant”), dar l-ar fi dezminţit pe Dumnezeu, căci nu s-ar fi adeverit vorba divină „vei muri”. Pe de altă parte, devenind Dumnezeu dar neputînd lua locul lui Dumnezeu, deoarece creat fiind nu avea caracterul eminamente divin al „increatului”, al eternităţii originare, deci n-ar fi fost un perfect Dumnezeu, el s-ar fi pierdut pur şi simplu în Dumnezeu, deci ar fi dispărut, zădărnicind astfel creaţiunea şi dezminţind iarăşi pe Dumnezeu. Dar un Dumnezeu dezminţit e negat în esenţa sa, e dirimat, pur şi simplu desfiinţat. Astfel, dacă ar fi mîncat din pomul vieţii, Adam efectuînd actul total al fiinţei, plenitudinii şi binelui absolut, ar fi efectuat totodată triumful nefiinţei şi răului absolut. Şi ar fi dat şarpelui o satisfacţie mai mare decît ar fi putut acesta să pretindă şi să suporte: căci pe de o parte, după cum am spus, şarpele nu-l putea îndemna către pomul vieţii fără să se

dezmintă pe sine, iar pe de altă parte, o dată cu triumful absolut al nefiinţei nu mai e loc pentru nici un fel de spirit, pentru nici un fel de eros şi pentru nici un fel de mijlocire. Şarpele (adică spiritul) ca agent al răului ar dispărea şi el. Iar principiul răului fără „agent" (*agens*) e inactiv, inoperant, deci nul. Astfel gestul absolut al binelui înseamnă triumful absolut al răului şi totodată anularea simultană şi a binelui şi a răului. Aşadar nu ar mai rămîne nimic, nici răul, nici nefiinţa. Toată această ipoteză e de negîndit. Totuşi Dumnezeu pare a o fi gîndit: „Domnul-Dumnezeu a zis: Iată că omul a ajuns ca unul din Noi, cunoscînd binele şi răul. Să-l împiedicăm dar acum ca nu cumva să-şi întindă mîna, să ia şi din pomul vieţii, să mănînce din el şi să trăiască în veci" (*Gen.*, III, 22). Dar cum să trăiască în veci faţă în faţă cu un Dumnezeu care i-a spus „vei muri" şi pe care l-a dezminţit şi l-a negat? Şi cum să trăiască în veci cînd nici vecii nu mai sînt? Iată-l pe Dumnezeu iarăşi dezminţit.

Despre modestie

Aş vrea să spun ceva despre modestie ca virtute nu morală ci tehnică, adică despre modestie ca metodă de lucru (şi de cunoaştere, ceea ce din punctul meu de vedere e cam totuna). Un om de ştiinţă, un artist, un conducător, trebuie să fie capabil şi de îndoială şi de siguranţă; oricît de contradictorii în aparenţă, aceste două atitudini sînt indispensabile şi lipsa uneia se resimte neapărat în rezultate. Nu numai îndoiala, dar şi siguranţa înseamnă modestie; cel care, după cine ştie cîtă ezitare, nemulţumire de sine, strădanie şi perseverenţă, sau (aparent) dintr-odată fără greş, ajunge să isprăvească un lucru de seamă, acela e sigur de valoarea lui şi asta îl face răbdător şi măsurat; el va şti să suporte şi nerecunoaşterea şi critica şi batjocura, oricît l-ar face să sufere. El va şti exact pînă unde a putut ajunge şi pînă unde nu. Un exemplu frumos de modestie îl dau aceste cuvinte spuse de Goethe lui Eckermann: „Tieck e un mare poet, dar a-l compara cu mine e ca şi cînd m-ai compara pe mine cu Shakespeare”.

Infatuarea, supralicitarea operei proprii, setea de adulaţie ascund undeva sub lipsa de îndoială o secretă nesiguranţă şi sînt în fond de o pauperă modestie: cea de a se mulţumi cu prea puţin, de a se amăgi cu camelotă. Tot aşa de sărmană e şi fala de a aparţine unei anumite familii, rase sau profesii (altceva e mîndria de a perpetua o tradiţie ilustră, cu modestie faţă de aceasta). „Prostul – zice un proverb – dacă nu e fudul n-are haz.”

Făţărnicia e odioasă, există însă o modestie ipocrită, care e ironică, şi una convenţională, care e curtenitoare. Dar a cunoaşte măsura exactă a meritului propriu şi a o mărturisi fără indiscreţie nu e în afara curteniei şi nici a modestiei: „De dire moins de soi qu’il n’y en a, c’est sottise, non modestie” (Montaigne, *Ess. 2,* c. VI).

Despre exagerare

„Să nu exagerăm!” Dar, mă rog, de ce să nu exagerăm? Geometria e exagerare, filosofia e exagerare, poezia tot aşa. Tot ce are sens este exagerare. Realitatea curentă e aşa cum e şi atîta cît e, dar cunoaşterea exagerează. Realul, în sens ontologic, şi idealitatea ca necesitate a spiritului sînt exagerări. A avea „măsură” nu înseamnă a turna apă în vin şi a reduce totul la o scară mijlocie, aşa-zis normală. Pentru asemenea moderaţie există un cuvînt nemţesc foarte bun: „Halbheit”, care înseamnă jumătate de măsură şi platitudine. „Măsura” grecilor era excesivă, ca şi *hybris*-ul care o rupea. Seninătatea lor era un echilibru nestatornic al exceselor contrarii.

Fără o doză de exagerare nu există nici cunoaştere şi nici acţiune. Nici ştiinţă, nici artă, nici dreptate. Şi nici bun-simţ.

Lauda de sine

Laudele, orale sau scrise, aduse cuiva, cu cît sînt mai dezinteresate şi mai drepte, cu atît folosesc mai puţin celui lăudat, a cărui răsplătire şi înaintare mai mult le stînjenesc. Ele sînt implicit o jignire de amor propriu pentru nenumăraţi alţii, care le atribuie de obicei mobiluri ascunse: interes, prietenie, spirit de coterie şi admiraţie mutuală (care există, desigur, şi folosesc efectiv celor în cauză, fiind organizate şi consecvente, în vreme ce lauda dezinteresată e ocazională şi independentă). În schimb lauda de sine, părînd normală oricît ar fi de ridiculă, nu supără pe nimeni, nu stîrneşte nici o gelozie şi în cele din urmă convinge. Forme camuflate ale laudei de sine sînt: gravitatea, pedanteria, etalarea de erudiţie, filantropia, luxul, austeritatea, modestia.

Curaj şi ezitare

A merge fără ezitare la supliciu sau la luptă pentru o convingere sau o fiinţă scumpă e admirabil; dar a o face după ezitare e mult mai mult: înseamnă a asuma totul deliberat şi lucid.

Despre bărbăţie

Avem în general cu privire la însuşirile bărbăteşti nişte reprezentări cam stereotipe şi nişte preconcepţii. De exemplu, că nu e bărbătesc a plînge, a fi cochet, a fi sentimental, a cunoaşte frica. Apoi că un bărbat trebuie neapărat să se priceapă la reparat o sonerie, de pildă, sau la alte lucruri mecanice, să se descurce în treburi administrative şi utilitare, să fie răzbătător, să nu fie credul, naiv, romanţios.

Toate acestea sînt nişte prejudecăţi foarte ordinare. Găsesc că un bărbat care nu se lasă prostit de lacrimile şi eventual minciunile femeilor prezintă un minus de virilitate. Esenţialmente bărbătească este perpetua mirare în faţa fenomenului acestuia atît de ciudat, de straniu, care e femeia; adevăraţii, marii amanţi au imaginaţia obsedată de întrebarea fără de răspuns: *comment peut-on être femme?* Pentru ei actul erotic e o investigaţie frenetică în *sufletul* femeiesc. Cît de frumoasă şi în firea lucrurilor este intervenţia, salvatoare şi competentă a femeii, cu superioritate protectoare şi tandră, la descumpănirea bărbatului, eventual savant, om politic sau artist, în faţa unui nasture lipsă sau altui accident de asemenea fel!

Curajul fizic şi cel moral nu sînt calităţi exclusiv virile; poate că o cercetare statistică ar fi în dezavantajul bărbaţilor, dar lor, fireşte, lipsa curajului le stă mai rău. Curajul nu exclude frica dar o domină şi poate că implică în fond un oarecare gust secret pentru ea, chiar dacă, aşa cum spune Malraux, el vine dintr-un sentiment de invulnerabilitate.

Un mare abuz de pilde voiniceşti în educaţia băieţilor a viciat imaginea ideală a bărbăţiei, eliminînd disciplina filosofiei care îi e totuşi esenţială. Cedez şi eu prostului obicei recent de a-l vorbi de rău pe Hemingway, dar e cam prea multă voinicie la el şi mă întreb ce ascunde asta. Intrepiditatea sportivă sau războinică face frumuseţea sexului zis tare, dar fapta cea mai bărbătească e de a citi *Critica raţiunii pure*, şi cu atît mai mult, bineînţeles, de a o scrie.

Literatura poliţistă

Mai e nevoie de pledoarii pentru literatura poliţistă? Demnitatea literară i-a fost omologată; încercînd acum s-o mai apăr am aerul că forţez uşi deschise. Dar nu ştiu dacă ce vreau să spun s-a mai spus: ignoranţa sau amnezia îmi permit iluzia originalităţii.

Nu vreau să reiau paradoxele mai mult ingenioase decît întemeiate care văd în *Oedip* sau *Hamlet* nişte piese poliţiste. Literatura poliţistă are abia mai mult de un secol de existenţă. *Une ténébreuse affaire* a lui Balzac conţine trăsături evidente de roman poliţist, dar nu poate fi înscrisă in limitele genului; le depăşeşte, acoperind o arie mai largă în universul *Comediei umane*, de unde nu putea lipsi şi aspectul poliţist care, după Imperiu şi Restauraţie, prin răspîndirea presei de mare tiraj şi popularizarea unor afaceri criminale de senzaţie, ca aceea a asasinilor lui Fualdès, căpătase în mod manifest un caracter social. Şi *Le Père Goriot* şi *Splendeurs et misères* şi *Histoire des Treize* înregistrează acest aspect.

Malraux spunea că romanele lui Faulkner sînt o sinteză de tragedie şi roman poliţist, dar asta nu-i decît o remarcă sugestivă şi nu poate caracteriza global viziunea faulknerianã.

Camil Petrescu a respins literatura poliţistă urmărind procedeele genului la un specimen prost şi apoi generalizînd. Dar cîte epopei şi tragedii insipide, cîte drame imposibile, cîte romane de analiză sau de frescă socială perfect inepte nu s-au scris? În schimb tipuri ca Dupin al lui Poe, Sherlock Holmes, Arsène Lupin au rămas clasice. Pînă aici n-am spus nimic nou.

Iată ce cred, însă, că nu s-a subliniat. Romanul poliţist satisface o anumită sete naivă de romanesc, căreia în trecut i-au corespuns, după spiritul, sensibilitatea şi moda diferitelor epoci, romanul cavaleresc, romanul pastoral, romanul picaresc şi romanul libertin. Voga acestora oferă materie de studiu pentru istoria gustului şi filosofia culturii. Voga picarescului a avut o vînă de mare vigoare, bogată în implicaţii filosofice; de la spanioli la Le Sage, Defoe şi Fielding, genul a înregistrat cîteva capodopere. Valoare filosofică a avut şi literatura libertină; cu Laclos şi Sade atinge o treaptă intelectuală de mare anvergură.

Există şi combinaţii între aceste tipuri de literatură: picaresc cu libertin la Restif de la Bretonne; combinaţia de pastoral cu libertin

a dat pe la 1900 nişte produse literare mai dubioase.

Literatura poliţistă are, transpus în mentalitatea societăţii moderne, ceva din spiritul romanelor cavalereşti şi al celor picareşti. De la primele: eroismul, întîmpinarea deliberată a primejdiei în slujba binelui, în apărarea năpăstuiţilor; detectivul e un „redresseur de torts” (chiar cînd avem de-a face cu eroul delincvent, funcţia lui etică e cam aceeaşi, cu un element picaresc mai accentuat, dar sublimat şi „distins”); eroismul literaturii poliţiste e despuiat de tot ceremonialul şi patosul cavaleresc; e un eroism metodic, discriminator, rece: „sîngele rece” e una din virtuţile principale ale eroului de literatură poliţistă. Inteligenţa deductivă, luciditatea asociată cu intrepiditatea şi un bagaj variat de cunoştinţe specializate dau acestui erou un mare prestigiu şi îl fac foarte fascinant; latura picarescă îi adaugă o experienţă umană pragmatică, o cunoaştere a tuturor ambianţelor interlope, o dibăcie de mari resurse.

De ce nu a apărut literatura poliţistă decît către jumătatea veacului trecut? Procese criminale de mare senzaţie au fost totdeauna; să pomenim doar celebra afacere a otrăvurilor în care a fost implicată, pare-se, şi doamna de Montespan; dar pe lîngă că presa n-a luat amploarea populară pe care i-o cunoaştem azi decît cu dezvoltarea maşinismului, instrucţia în afacerile criminale nu căpătase încă spiritul şi metoda propriu-zis poliţiste; procedura era încă asemănătoare cu cea a proceselor de vrăjitorie. Literatura poliţistă e de origine romantică; prin Victor Hugo, Balzac şi Dickens ocnaşul intră în literatură cu mare alai şi acompaniament de cazuistică judiciară; apariţia criminologiei ca ştiinţă e congenitală cu acest fenomen. Romantismul poliţist e unul rece, flegmatic, de tip anglo-saxon; pipa şi whisky-ul fac parte din recuzita genului, ca lancea şi coiful la romanele cavalereşti. E de remarcat că în secolul trecut eroul de literatură poliţistă era de obicei un simplu particular ca Dupin, un detectiv privat, „liber-profesionist” ca Sherlock Holmes, un gazetar amator, pasionat de investigaţii pe cont propriu ca Rouletabille etc. Toţi aceştia îi înfundau regulat pe inspectorii de poliţie şi pe reprezentanţii autorităţilor, care se dovedeau mărginiţi şi incapabili. Ireverenţa aceasta faţă de instituţiile statului ţine de epoca individualismului liberal al veacului trecut şi de climatul de idei cu nuanţă anarhistă. Mai tîrziu, în vremea noastră, detectivii au devenit comisari, inspectori etc. Aşa zicînd, s-au încadrat. Nu se mai practică formula „individul contra statului”.

De un timp literatura poliţistă cedează locul celei de spionaj.

Marile rivalităţi şi ameninţări interstatale, enorma putere tehnică de care nu pot dispune decît statele, precum şi psihologia şi practica sicofantică, imemorială dar caracteristică lumii contemporane, au determinat această mutaţie. Ca să fiu consecvent, ar trebui să acord acestui tip de literatură aceeaşi consideraţie de principiu pe care am postulat-o mai sus; cu intrepiditate, inteligenţă şi ştiinţă sînt investiţi şi eroii de acest tip, dar găsesc că neconvingător. Şi apoi am idiosincraziile mele...

De la Amadis la James Bond

Din cîte ştiu, romanele de spionaj şi filmele inspirate de ele pun la dispoziţia eroilor lor o aparatură tehnică mirobolantă: avioane supersonice, automobile blindate prevăzute cu fel de fel de arme ofensive şi defensive, radar şi cîte şi mai cîte alte auxilii irezistibile. Resursa apăsării pe buton, ideal simplist al unei tehnolatrii primare, funcţionează din plin, făcînd ca acei eroi să fie mai curînd vrednici de invidie decît de admiraţie; ca şi războiul modern din Spiritul căruia s-a născut, eroul literaturii de spionaj e lipsit de însuşirile morale ce caracterizează eroii romanelor poliţiste sau cavalereşti: eroismul şi onoarea. Dar toate pirotehniile şi aparatura de care dispun au o analogie cu farmecele şi intervenţiile miraculoase din romanele cavalereşti, la rîndul lor nu fără asemănare cu cele din O *mie şi una de nopţi*. Numai că ceea ce era la acestea ficţiune mirifică şi fabuloasă este în cazul literaturii de spionaj ieftină fantasmagorie iscată din sărăcia imaginaţiei. Sau poate judec părtinitor şi fără perspectivă? Ce ar fi zis Cervantes?

Originea picarescului

Faptul că romanul picaresc a apărut întîi în Spania nu mi se pare fără legătură cu multiseculara stăpînire a teritoriului de către mauri. Ce iz de *Halima* are deseori literatura picarescă! Şi de cît picaresc *avant-la-lettre*, în versiune islamică, sînt pline inepuizabilele poveşti ale Şeherezadei!

În jurul lui Don Quijote

Don Quijote e, cum se ştie, un mare roman satiric, un mare roman filosofic, o carte simbolică inepuizabilă ca sensuri şi interpretări posibile (un comentariu recent vede în *Don Quijote* o carte criptică, în care e transpus *Zohar*-ul sub formă de apolog). E în mare măsură şi un roman picaresc, fiind şi prin aceasta precursor al realismului. Dar mai e şi ceea ce a vrut să combată: un roman cavaleresc. După cum Socrate, care i-a combătut pe sofişti, a fost totuşi şi un sofist de geniu, Cervantes bătîndu-şi joc de romanele cavalereşti a dat cu *Don Quijote* cel mai frumos specimen al genului. Această formidabilă carte are, în formă occidentală, ceva din spiritul Şeherezadei. Nu prin cele cîteva episoade arabe, ci pentru că e în ea un soi de perpetuă reînviere, o palingeneză a confabulaţiei şi aventurii.

Despre turcire şi neturcire

Sînt mai mult de zece ani de cînd auzeam că se propusese la Sfîntul Sinod canonizarea lui Constantin Brîncoveanu. Nu ştiu ce hotărîre a luat înaltul for ecleziastic şi nu avem noi laicii calitatea să ne pronunţăm în asemenea chestiuni. Dar îmi e îngăduit, ca profan, să am mari dubii cu privire la sfinţenia lui Brîncoveanu. E adevărat, ştim din şcoală că s-a lăsat martirizat pentru credinţă. E adevărat că sînt în calendarul creştin destui sfinţi aleşi dintre marii principi, care au fost drepţi şi puri, neîntinaţi de păcatele bogăţiei şi puterii; nu e acesta cazul lui Brîncoveanu. Dar poate că o clipă supremă e de-ajuns pentru a răscumpăra totul şi a sanctifica un ins. Totuşi nu cred să fi fost Brîncoveanu un sfînt, deşi a murit pentru credinţă.

A preferat să moară, *împreună cu toţi fiii lui, decît să se turcească.* Turcirea sau neturcirea nu sînt concepte religioase, ci politice şi etice. Dacă era vorba de religie nu avea dreptul să decidă decît pentru sine, nu şi pentru alţii. Dar drama lui a fost o dramă politică şi morală. Acceptînd turcirea, el nu ar mai fi fost capul unui stat ci un funcţionar al împărăţiei împilatoare, un agent al forţei străine opresive. Puterea astfel reobţinută nu ar mai fi fost decît una alienată, ar fi fost o putere străină, falsă, ilegitimă. După ce a suferit încarcerarea şi tortura, umilinţa şi spaima, – acceptînd legea temnicerilor şi călăilor săi, principele reaşezat în scaun nu ar mai fi fost un om, ci doar un trup şi un nume fără identitate. Stema lui nu ar mai fi fost un vultur, ci un gînsac bicefal.

Politica, o ştim prea bine, nu e totdeauna concordantă cu morala, iar intransigenţa morală ireductibilă poate să ducă în politică la efecte catastrofale sau lamentabile. Dar politica nu e nici totdeauna neconcordantă cu morala. Sînt împrejurări cînd politicul şi eticul se suprapun şi atunci e profund nepolitic să treci peste somaţia eticului. Chiar cu riscul catastrofei, cum l-a asumat Brîncoveanu: catastrofa, tragedia purifică lumea şi o pot revalida, – turcirea însă invalidează totul.

Spiritul muntenesc

Ion Neculce, relatînd mazilirea Ducăi-Vodă, menţionează felul în care Doamna, munteancă, fiică a lui Brîncoveanu, se jeluie „pre muntenească”: „Aolio, aolio! Dar lasă că pune taica pungă dă pungă pînă la Ţarigrad şi luăm domnia îndărăpt!” Auzul moldoveanului, crispat de accentul lătăreţ din vorbirea valahă a Doamnei, îl consemnează cu vizibilă ironie dispreţuitoare. Era desigur la el şi o pornire acrimonioasă întărită de aversiunea lui politică (îndreptăţită, de altfel) faţă de acel domnitor. Dar nu mai puţin exprimă (acesta fiind primul ei atestat documentar) idiosincrazia moldovenilor împotriva „vulgarităţii” valahe. Totdeauna li s-au părut muntenii cam „golani”, cam „papugii”, cam nu prea distinşi. Şi e adevărat că deşi mahalale sînt tot atîtea de ambele părţi ale Milcovului, tipul mahalagiului e prin excelenţă valah, ca şi termenul de „mîrlan”, cît şi fenomenul uman pe care-l denumeşte. Boierii moldoveni totdeauna i-au cam snobat pe munteni. E interesant de remarcat faptul că I. L. Caragiale a scris numai de două ori despre moldoveni, în *Telegrame* şi în *High-life*, unde e vorba de o lume mult mai subţire, mai manierată şi mai mondenă decît în celelalte *Momente şi schiţe*. E adevărat că nici lumea din O *scrisoare pierdută* nu e una de ţoape, e tot o protipendadă de provincie ca şi-n cele două bucăţi cu subiecte moldoveneşti; dar deosebirea e în temperamente şi preocupări: muntenii sînt pragmatici, combinagii, iuţi, fără susceptibilităţi de onoare.

G. Ibrăileanu explică foarte bine în *Spiritul critic* de ce tocmai din cauza mahalagiilor şi „prăvăliaşilor” Muntenia a avut fermenţi sociali mai virulenţi. De altminteri, cam toate mişcările au avut în Moldova loc mai mult pentru „ideologie”, iar în Muntenia pentru acţiune. Toate acţiunile au fost mai violente, deci mai eficiente, în Muntenia. Răscoala din 1907 a pornit din Moldova, dar veritabilul pîrjol a fost în Muntenia.

Literatura specific muntenească, de la Anton Pann şi N. Filimon pînă la Arghezi şi Ion Barbu, trecînd prin genialul nenea Iancu, are şi ea un iz iute şi pătrunzător, de busuioc, de oţetar şi de mititei, o stridenţă deşteaptă şi abraşă pe care o simţim cu un farmec direct şi întăritor la alţi doi mahalagii de geniu: prinţul veritabil Ion Ghica şi prinţul închipuit Mateiu Caragiale, amîndoi valahi pînă în

vîrful unghiilor. Dar, în fond, ceea ce am dat aici drept spirit muntenesc e în primul rînd bucureştean, al oraşului acestuia pe care-l blestemăm la tot pasul, dar de a cărui inexplicabilă seducţie nu ne putem în ruptul capului dezlipi.

„Arză-l focul, Bucureşti!”

Limbă şi filosofie engleză

Concepţia empiric-sensualistă a englezilor apare mult înaintea lui Locke, de pildă în cuvintele prin care se spune „nimeni” = „no-body” (ne-corp) şi „nimic” = „no-thing” (ne-lucru). Noţiunile acestea sînt concepute numai în raport de percepere şi corporalitate. Dar mentalitatea englezească de „common-sense”, ateoretică şi antispeculativă, capătă geniu filosofic negîndu-se pe sine în scepticismul absolut al lui Hume. Cu el simţul comun, dirijat de bunul-simţ, se ruinează în aporii superbe şi paradoxale, tot atît de exaltante pentru inteligenţă ca şi ale marilor greci.

De la complicat la simplu

Lenea gîndirii şi pornirile autoritare sînt totdeauna gata să recuze spiritul de analiză. „Nu mai tăiaţi firul în patru”, „lucrurile sînt mult mai simple” etc. Dar în primă instanţă nimic nu e simplu. Drumul cunoaşterii e de la complicat la simplu, adică de la impur către pur. Analiza este, cum bine se ştie, căutarea elementelor celor mai simple, reducerea lucrurilor la principiile lor. Simplul e ceea ce se obţine la urmă, e rezultatul experienţei şi meditaţiei tîrzii. Uneori bunul-simţ, această rară însuşire, îl discerne de la început, cum fac din uşă acei rari medici cu diagnostic infailibil. Dar nici achiziţiile bunului-simţ, nici diagnosticul sigur nu sînt inspiraţii divinatorii venite cine ştie cum; chiar instantanee, ele nu sînt imediate; traversează complicatul discriminîndu-l pînă la simplu, comprimînd etapele într-o intuiţie fulgerătoare dar mediată, *à la* Sherlock Holmes.

Simplitatea elementară a marilor adevăruri, evidenţele esenţiale, se găsesc dincolo de toată complicaţia efectivă a realităţii; ele nu se pot afla fără atenţie la toate amănuntele acesteia. Solidele „adevăruri prime” sînt în fond *ultime.*

Superficialitatea brutală, simplificînd sumar şi grosolan complicatul, ignoră de fapt simplul, îl face inaccesibil; în acest fel se întăresc neştiinţa şi nedreptatea.

Sofiştii

Discreditul sofiştilor, la care au contribuit mai mult Platon şi Aristotel decît Socrate, a avut două motive; în primul rînd venalitatea, grecii dispreţuind îndeletnicirile lucrative şi considerînd nedemnă retribuirea activităţii intelectuale; în al doilea rînd – şi aceasta e propriu-zis obiecţia filosofică –, faptul că, după cum arată Aristotel, sofiştii tratau accidentalul ca substanţial, sau, cum spune Platon în *Sofistul,* domeniul lor era nefiinţa. Dar nu le-a trecut grecilor prin cap să le impute sofiştilor arguţiile specioase şi abuzul de controversă, adică ceea ce se numeşte azi peiorativ „sofistică". Această gimnastică a minţii era pasiunea lor predilectă şi era tot aşa de indispensabilă formaţiei unui tînăr atenian ca şi exercitarea trupului în palestre. Cel mai iscusit maestru al controversei, sofistul cel mai ilustru, a fost Socrate; Platon deformează puţin optica arătîndu-ni-l ca pe un antisofist; de fapt le-a fost adversar sofiştilor în dispută aşa cum sînt adversari între ei avocaţii în instanţă, fără să însemne că cel care cîştigă e un antiavocat. Desigur, Socrate n-a fost numai un sofist; investigaţia lui a mers la substanţa lucrurilor şi la fiinţă, nu s-a mărginit la logomahie şi n-a rămas la accidental. Dar Socrate n-a fost mai puţin cel mai mare sofist, după cum a fost şi cel mai mare cinic, şi cel mai mare sceptic. Sofistul nu e neapărat un fabricant de sofisme; raţionamentul sofistic nu e neapărat falacios, ci specios. Sofistica e arta de a demonstra orice, deci şi teze juste; clasica metodă a demonstraţiei prin absurd e tipic sofistică.

Toţi acei *graeculi* care au umplut lumea alexandrină – fără să omitem şi aportul ebraic – au pătruns cu spiritul lor teologia şi gîndirea creştină, în care descoperim, uneori cu plăcere, alteori cu iritaţie, amprenta sofistică, de la *Filocalia* (citiţi bunăoară textele lui Maxim mărturisitorul) pînă la scolastica medievală; aceasta din urmă, chiar dacă ne apare mai mult sub un aspect doctoral evocînd caricatura platoniciană a sofistului din *Protagoras,* păstrează totuşi şi ceva din ironia socratică. Din trăsăturile care definesc sofistica, tratarea accidentalului drept substanţial şi a nefiinţei drept fiinţă e proprie şi teologiei (o butadă celebră spunea că teologia e arta de a trata detaliat neantul); tocmai asta face ca studiul ei să fie o excelentă şi pentru mulţi pasionantă metodă de ascuţire a minţii; cum se ştie, destui filosofi şi oameni de stat au trecut pe acolo.

Acuzaţia de a fi sofist discreditează mai mult sau mai puţin, dar nu jigneşte; din contră, are chiar o nuanţă de compliment.

În societatea modernă sofiştii tipici sînt gazetarii, diverşii ideologi şi mai ales avocaţii. Tratarea accidentalului de care vorbeşte Aristotel ia la avocaţi forma subtilităţii proceduriste; arta persuasiunii verbale şi iscusinţa cazuistică, spiritul de contestaţie şi dispută dau acestei profesiuni un dublu caracter de şicană şi captaţie.

„Bewundert viel und viel gescholten", ca şi colegii lor din antichitate, sofiştii moderni inspiră suspiciune dar şi o seducţie căreia nu-i rezistă decît spiritele obtuze. Sofistica e dacă nu cea mai nobilă în tot cazul una din cele mai fascinante şi adeseori salutare filiaţii intelectuale perpetuate de la Socrate şi contemporanii săi din pieţele ateniene. Spiritul ei analitic, paradoxal, frondeur, o face insuportabilă mentalităţii autoritare; tiranii condamnă pe un Socrate, îi persecută pe sofişti; pe cei venali îi stipendiază; aceştia, deveniţi „sofişti de stat", sicofanţi şi doctrinari ai intoleranţei, se fac groparii jocului liber al inteligenţei; teologi, legişti, nihilişti pocăiţi, au făcut la nevoie serviciul acesta. La noi, între cele două războaie, trei mari sofişti, un gazetar, un avocat, un profesor de logică şi metafizică, susţinînd cu strălucire cauze foarte remuneratorii, au dobîndit faimă şi avere; talentul şi inteligenţa lor s-au bucurat de multă admiraţie; dar au trădat spiritul sofistic şi l-au compromis totodată prin exemplul lor, făcînd jocul tiranilor. Graţia şi valoarea sofisticii constau în frivolitate; cînd lunecă pe panta gravităţii devine hibridă şi monstruoasă.

Chipul lui Caragiale

Există o fotografie a lui Caragiale, destul de puţin cunoscută, în care e văzut din spate, întors către stînga; umărul obrazului protuberant, de tip turanic, şi încordarea maxilarului dau chipului o trăsătură de duritate şi forţă pe care curba stufoasă a mustăţii o accentuează. E fără lornion; din comisura pleoapelor se simte privirea lui de miop, atentă şi sfredelitoare. O privire scrutătoare de abisuri, dincolo de pragul perceperii comune. Figura gravă, marcată de prezenţa unui demon al cunoaşterii, seamănă izbitor cu a lui Nietzsche. Această imagine a unui Caragiale pe care ni-l închipuim taciturn şi solitar poate să surprindă. Dar ea nu o contrazice în fond pe cea obişnuită, a lui Caragiale sociabil şi zeflemist, ci o legitimează în adîncime. E chipul cel mai lăuntric şi mai adînc al scriitorului, chipul lui ascuns dar revelator, care dă cheia întregului şi fără de cunoaşterea căruia toate celelalte înfăţişări ale lui sînt superficiale şi mărginite.

Pe acest Caragiale lăuntric l-au cunoscut şi înţeles cîţiva „happy few" chiar de la început. Eminescu în primul rînd. Apoi Paul Zarifopol şi puţini alţii. Azi, încetul cu încetul, încep să-l descopere cîte unii, iar cîţiva regizori tineri încearcă să-l divulge, stîrnind uneori, ca însuşi Caragiale la vremea lui, iritaţie şi alarmă. Căci această descoperire nu e nici cuminte nici confortabilă şi merge mai mult în sensul înţelegerii decît al respectului, exprimîndu-se prin îngroşare şi exces caricatural, prin şarjă şi paiaţerie, prin declanşarea unor puteri elementare şi, cum zice Eugen Ionescu, „insutenabile". Filosofia profundă a elementarului şi a paiaţeriei, pe care o înţeleg perfect copiii, oamenii simpli sau cei evoluaţi pînă la simplitate, e impenetrabilă pentru o categorie de cetăţeni cultivaţi, poate mai mult stimabili decît pătrunzători. Mîine însă acest Caragiale, cu privirea lui necruţătoare ce demască neantul pseudomorfozelor umane, va fi un bun al multora, cunoscut şi înţeles.

Deocamdată nu prea e. Caragiale nu e un simplu amuzor şi autor de mofturi. Esenţa marii lui arte comice e dincolo de hazul lexical şi de situaţie. Ceea ce se simte din fotografia amintită la început şi se vede şi din acea extraordinară şi atroce bucată: *Grand Hôtel „Victoria Română"* este o viziune cutremurătoare a vidului şi a mizeriei umane. Caraghioslîcul şi aberaţia verbală sînt mecanismul care dezlănţuind lumea fantoşelor („şi nimica mişcă") revelează

neantul lor fundamental. Asta a dezvăluit pe scenă realizarea lui Lucian Pintilie, cu sarabanda formidabilă ce se desfăşoară între un bufet şi o latrină: carnavalul nimicului. „Moftul” este o hidră a neantului cu nenumărate capete, în perpetuă palingeneză, iar Caragiale i le-a tăiat pe rînd, ştiind că vor trebui tăiate la infinit.

Filosofia lui Caragiale

Dacă „dincolo de bine şi de rău” sălăşluieşte supraomul, există o bolgie a subumanităţii care e *dincoace* de bine şi de rău. De cînd a gustat Adam din cunoscutul pom şi a căzut în timp şi în istorie, fiinţa umană nu se poate menţine decît printr-o perpetuă deliberare şi opţiune, adică prin libertate şi răspundere, adică prin conştiinţa binelui şi a răului. Fără conştiinţa aceasta omul cade şi mai jos, în nefiinţă. Aceasta e zona în care se mişcă, se agită şi vorbeşte lumea lui Caragiale, în care „şi nimica mişcă”:

Lui M. Ralea această lume i se părea idilică şi patriarhală, legănată de toleranţă şi împăcare, totul rezolvîndu-se prin „pupat piaţa Independenţi”. Dar această aparentă inocenţă, în care abjecţia şi fără-de-legea (= anomalia) se consumă inconştient, stupid, de la sine (= automat), nu e în fond decît expresia celei mai monstruoase, mai infernale degradări. E anestezia morală a unor făpturi inexistente pe plan uman, a unor pseudomorfoze ce alcătuiesc o societate de spectre derizorii. Crima conştientă, răzbunarea feroce, cruzimea deliberată, chiar supuse unui determinism fiziologic sau social, sînt acte libere şi moralmente responsabile; ca atare aparţin existenţei omeneşti. De aceea Caragiale le-a tratat serios, în *Năpasta*, *În vreme de război*, *O făclie de Paşte*. Demenţa unor Ion nebunul, Stavrache sau Zibal e o alterare a conştiinţei, o „ieşire din minţi”, deci presupune raţionalitate prealabilă. Dar fantoşele din comedii şi momente n-au acces la demenţă, n-au cum „să-şi iasă din minţi”. Verbozitatea lor paralogică şi maşinală este expresia corespunzătoare a acefaliei şi a nulităţii lor de conştiinţă. Cuvîntul, în gura lor, nu e decît un *flatus vocis* lipsit de funcţie semantică reală. Paradoxul genial al lui Caragiale (ca şi al lui Gogol) este de a fi tratat aceste irealităţi cu mijloacele (aparente) ale realismului. Dar aceasta e totuna cu a trata nefiinţa drept fiinţă, ceea ce e propriu-zis definiţia clasică a sofisticii. Ca şi Socrate, care a discreditat sofistica prin propriile ei metode, Caragiale, grec, meşter în logomahie, a atacat sofistic sofismul pseudomorfozelor, ceea ce e în definitiv o „negare a negaţiei”.

Spiritul lui Caragiale a exercitat în societatea noastră o acţiune *socratică*, şi în aceasta constă importanţa incomparabilă, fundamentală, a acestui aşa-zis „negativist”. Prin reducere la absurd, prin maieutică şi dialectică, el tindea să aducă societatea românească

la cunoaşterea de sine şi la o conştiinţă morală. Dialogurile lui din comedii şi din momente au ceva din arta dialogului socratic. Însăşi sociabilitatea acestui om, prezenţa lui ironică, interpelativă, histrionică, în forul public, e de aceeaşi natură cu a lui Socrate. De asemenea şi solitudinea lui meditativă şi distanţarea lui scrutătoare. Ca Socrate, avea sentimentul că e inspirat şi cenzurat interior de un demon: ochiul eternităţii ce-i supraveghea din spate scrisul. Tot ca Socrate a fost acuzat de contemporani că destituie zeii cetăţii şi perverteşte spiritele şi, de fapt, a trebuit să bea şi el destulă cucută.

Ca toate marile minţi lucide şi vizionare, pătimaşe pentru soarta naţiei lor, de la profeţii Israelului pînă la Nietzsche şi Thomas Mann sau Dimitrie Cantemir, Caragiale şi-a ocărît-o şi batjocorit-o pe a lui, jignit şi disperat de ratările şi diformităţile ei. Rîsul lui nimicitor face să explodeze ca nişte baloane de săpun toate întruchipările vidului, de la demagogia vorbelor deşarte şi umflata hagiografie naţională pînă la falsa cultură, falsul civism, falsa prietenie şi falsul umor.

Atîtea din replicile lui celebre au valoare de premoniţie, de avertisment: „bravos naţiune! halal să-ţi fie!”, „s-avem şi noi faliţii noştri!”, „curat constituţional! muzica!”, „eu cu cine votez?” (legat de aceasta: „eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă!”).

Rîsul lui Caragiale nu e un rîs amuzat nici benign: e un rîs vitriolant, pornit dintr-o sacră mînie. Ne-am obişnuit să vedem în Caragiale pe clasicul echilibrat (ceea ce era într-adevăr) sub chipul moderaţiei şi simţului comun (ceea ce e profund greşit). Nu platul simţ comun, izvor de confuzie, ci rigoarea bunului-simţ, însuşire rară şi tare, defineşte geniul lui Caragiale. Echilibrul acestui artist scrupulos şi răbdător ca un benedictin rezultă din excese contrarii. Lucid şi dur ca diamantul, spiritul lui ducea totul pînă la extrem, pînă la culminaţie; cine nu suportă excesul nu-l înţelege pe Caragiale. Lucrul acesta l-a arătat foarte limpede Paul Zarifopol, omul care l-a cunoscut cel mai bine. Şi îl spune Caragiale însuşi în această frază care îi rezuma estetica: „simt enorm şi văd monstruos”.

Nu rezist ispitei de a încheia cu aceste cîteva rînduri ale lui Iorga: „Mintea lui era plină de planuri uriaşe, de figuri extraordinare, de acţiuni exagerate, de contraste tari, de atacuri revoluţionare, de paradoxe nebune, şi niciodată nu era mai mîndru decît atunci cînd putea să prindă în senina formă clasică rece ceva din concepţiile unui romantism înflăcărat” (*La moartea lui Caragiale*).

Glosa folclorică

Îmi lipsesc cunoştinţele elementare ca să pot face un studiu comparat al înjurăturilor la popoarele europene. Tot ce ştiu e că de pildă cele ungureşti, care plac unora, sînt aşa de lungi şi sofisticate încît îşi pierd orice putere de şoc. Or, înjurătura dacă nu e şocantă nu mai e nimic. Complicaţia şi preţiozitatea înjurăturilor ungureşti fac din ele mai degrabă un soi de *concetti*; au ceva eufuistic, aş zice chiar churriguerresc, ca să înşir cîteva epitete din nomenclatura barocului. De fapt sînt manieriste. Îmi închipui un schimb de înjurături între unguri ca o emulaţie interminabilă; înjurătura la ei nu videază un diferend şi nu-mi explic cum un popor reputat ca violent are atîta răbdare. Poate să fie aici o reminiscenţă feudală: sfidările ceremoniale care precedau războaiele private şi turnirele. Dar alte naţii cu trecut feudal nu au asemenea înjurături. Faptul că la unguri aceste lungi discursuri de o facondă stereotipă şi în fond sărace ca invenţie şi destul de fastidioase nu răcesc pornirea iniţială a adversarilor şi că în cele din urmă *ils en viennent* totuşi *aux mains* îmi pare vrednic de atenţie.

La italieni, după cîte ştiu, înjurăturile sînt scurte şi şocante, dar nu au adresă personală, ci de obicei una profanatoare: *porco di Dio*, *Madonna buccaiola* etc. Sînt fenomene de resentiment acumulat contra unei dogme constrîngătoare.

Interesant e că francezii, la care elementul erotic e atît de precumpănitor, nu l-au trecut totuşi, ca noi, în înjurătură, care la ei e atît de inocentă şi ca vocabular şi ca sens: *sapristi*, *saperlipopette*, *cré nom* etc. (e adevărat că la origine vorbele acestea aveau un sens blasfemator, dar prin metateză şi uzură şi-au pierdut înţelesul). Tot ce au ei mai tare, scurt şi şocant într-adevăr, e, cum spunea Paul Zarifopol, „cuvîntul profund onest al lui Cambronne”. Dar nici o aluzie sexuală în înjurăturile lor, ceea ce e semnificativ pentru concepţia lor galantă, străină de orice ultragiu sau mojicie. Domeniul erotic e pentru ei unul al consimţirii; chiar şi violul la ei e persuasiv; dorinţa erotică e preţuire, nu dispreţ ca la noi. La noi a poseda o femeie, a o „avea”, înseamnă a o tăgădui ca persoană. Concepţia erotică patriarhală şi răsăriteană în care bărbatul e stăpîn şi deci scutit de seducţie îl face să desconsidere femeia şi cu ea şi actul sexual, echivalat cu orice altă funcţie organică şi mai ales cu excreţia. În

înjurăturile noastre, care exprimă veleităţi sexuale (de multe ori într-o viziune utopică) verbului indicînd copulaţia i se substituie uneori acţiunea substantivizată în cuvîntul lui Cambronne. Aceasta probează accepţia înjositoare atribuită posesiunii sexuale, dar face înjurătura românească foarte satisfăcătoare ca ultragiu: şocantă, infamantă, excelentă ca descărcare a resentimentului. Deplor concepţia erotică inferioară, mentalitatea abjectă care ne inspiră înjurăturile, dar admir valoarea lor polemică.

Demnă de elogiu e însă înjurătura noastră principală sau, dacă pot zice, de bază, cea mai simplă şi absolută: respingerea preopinentului la starea prenatală, poate chiar pregerminativă. E o reducţie la neant, o recuzare ontologică. *I* se *retrage adversarului omologarea existenţială: e neavenit.* E exclus din univers ca progenitura lui Lilith sau ca monştrii preadamici de care e vorba în Cabală. Această negare a entelehiei antagonistului şi respingerea sa la matca originară nu e o sfidare; ea curmă orice dezbatere şi contestaţie; e de primă şi ultimă instanţă. E deci de un dispreţ radical şi transcendent; dar e poate totuşi o „casare cu trimitere", notificînd eventual intimatului şansa unei a doua naşteri într-o formă mai convenabilă; în sensul acesta înjurătura noastră e, strict etimologic vorbind, un ditiramb.

Putem oare s-o raportăm cumva şi la sensul goetheean de regresiune la *mume,* fie şi aşa, cu anasîna? Nu ştiu; cred că da.

În tot cazul, ce instinct metafizic superior, ce simţ al absolutului denotă această superbă, augustă declaraţie de „fine de neprimire"!

Cui îi e frică de adevăr?

Am citit sau auzit atîtea pledoarii pentru realism care îl apărau cam ca funia pe spînzurat şi aveau nu ştiu ce ton care sună fals. În schimb m-au surprins atîtea teorii antirealiste (în teatru de la Gordon Craig la Artaud şi pînă mai încoace) foarte convingătoare. Şi totuşi, cel puţin în literatură şi teatru, arta cu adevărat mare, cea care rămîne şi nu îmbătrîneşte, este – nu exclusiv, desigur, dar în primul rînd – de esenţă realistă.

Cum se explică lucrul acesta? Mai întîi prin faptul că avînd despre realism o concepţie primară şi exclusivă, cu tendinţă edificatoare („Die Philosophie – zice Hegel – soll sich hütten erbaulich sein zu wollen"), cei mai mulţi apărători ai realismului sînt ei înşişi, în genere, foarte puţin realişti. Căci realul nu e numai palpabil şi măsurabil, nu e totdeauna de o empirie univocă şi nu e totdeauna „obiectiv". Ca şi cum subconştientul, visul, delirul, spaima, perversiunea, absurditatea nu ar fi şi ele nişte realităţi. A le elimina din sfera realismului nu înseamnă doar a-l împuţina pe acesta, ci chiar a-l anihila pur şi simplu, căci o asemenea atitudine e laşă şi opacă, iar realismul trebuie neapărat să fie lucid şi îndrăzneţ.

Valoarea şi eminenţa realismului se probează mult mai sigur practic decît teoretic. E destul să spunem: Saint-Simon, Molière, Tolstoi, Dickens, Melville, Dostoievski, Cehov, Caragiale, Proust, Malraux etc. etc. etc.

Opera de pînă acum a lui Edward Albee e şi ea o excelentă demonstraţie prorealistă. Dintre piesele lui, *Visul american*, sau *Tiny Alice* sînt de un simbolism vag şi de o abstracţie destul de arbitrară, dar *Zoo story*, *Cui îi e frică de Virginia Woolf* şi *Echilibrul fragil* au o intensitate dramatică, o forţă de impact şi o siguranţă a trăsăturii care le vin din enorma lor încărcătură de real. Tot ce e în ele simbol şi pluralitate de implicaţii, tot ce e în ele virtualmente transcendent, este perfect încorporat în concretul intuiţiei imediate şi are sunetul infailibil al veracităţii absolute.

Cui îi e frică de Virginia Woolf, această piesă neagră, atroce, în care vexaţiile izbucnesc irezistibil dintr-o încordare frenetică, este totodată şi în aceeaşi măsură o piesă a iubirii, a complicităţii în tandreţe, şi în ultimă esenţă o piesă despre fericire. George şi Martha se chinuiesc şi se umilesc reciproc, se exasperează, se dau în

spectacol cu cea mai amară impudoare, dar insulta, ruşinarea, batjocura, divulgarea tainelor celor mai intime, tot acest prurit al ulcerării sufleteşti nu este decît un delir pasional, o exsudaţie a toxinelor ce intră în compoziţia fericirii conjugale. Căci dragostea şi fericirea nu sînt o idilă fără umbre ci o boală fără leac. Cîte gînduri inavuabile, cîte impulsuri refulate, cîtă violenţă, cîtă cruzime, cîtă sete de durere şi dominaţie, cît dor de înjosire şi de strălucire nu intră în chimia voluptăţii, a mîngîierii şi a fericirii! O căsnicie fericită e o sudură definitivă, ce nu se mai poate desfereca şi în care chinurile şi bucuriile ajung să se confunde, să ia unele chipul celorlalte. George şi Martha nu pot trăi unul fără altul, cu nici un preţ; sînt condamnaţi să rămînă împreună, pînă la capăt, orice ar fi; aceasta e fericirea, să nu ne fie frică de ea.

După ce George are curajul să ucidă minciuna consolatoare a copilului fictiv, piesa se încheie prin acalmia pe care o dă revenirea (momentană dar desigur recurentă) la comportarea normală a cuplului: George ocrotitor şi tandru, Martha supusă şi blîndă.

Puterea acestei piese vine atît din realismul ei psihologic, cît şi din cel al contextului social, precum şi din semnificaţia ei morală, cu atît mai eficientă cu cît nu e decît implicită: să ucidem minciunile fals reconfortante, să nu ne fie frică de adevăr.

Şcoala melancoliei

Sînt după-amiezi însorite de sfîrşit de septembrie sau început de octombrie, cînd trecînd pe străzi tăcute, cu case vechi, salcîmi şi nalbe, auzi printr-o fereastră deschisă acorduri de pian. Sentimentul care te cuprinde atunci e o dulce sfîşiere, o voluptuoasă tristeţe, un tainic regret. Timpul parcă trece mai încet sau deloc, clipa încearcă să stea, să se-ntindă, – se prelungeşte cît poate dar nu poate sta: „Verweile doch, du bist so schön!" Sunetele pianului te învăluie dar lunecă, trec, în zadar se succed. Treci încet mai departe, acordurile pianului scad, amuţesc: cine oare cînta? Te desparţi, grăbeşti pasul, te-ai dus.

Ai perceput astfel foarte acut prezentul şi calitatea lui tranzitorie. Acest sentiment e melancolia, altceva decît nostalgia, cu care se aseamănă pînă la confuzie. Nostalgia implică reprezentarea a ceva îndepărtat, revolut, a cărui absenţă se resimte dureros şi către care sufletul tînjeşte nespus. E un elan al sufletului înapoi, un dor de întoarcere (gr. „nostos" = întoarcere). Către o veche iubire, un tărîm părăsit, o vîrstă de aur.

Nostalgia are un obiect mai mult sau mai puţin determinat: e totuna cu germanul „Sehnsucht" şi cu „dorul" românesc. „Sich nach... sehnen", „dor de..." ceva, de cineva. Nostalgia e o detaşare de prezent, o împuţinare a perceperii acestuia.

Melancolia nu are un obiect determinat, nu e *orientată*, nu se îndreaptă în altă parte. Ea e o revelare a prezentului, un dar al clipei, o aprehensiune a temporalităţii şi a caracterului ei tranzitoriu şi ireversibil. E un fel de *amintire a prezentului*, un dor de chiar clipa actuală, pe care o percepi ca şi trecută fiindcă simţi, fiindcă ştii că piere irevocabil.

Flaubert are în *l'Education sentimentale* un început de capitol tulburător şi straniu: „Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots..." Ce înseamnă intuiţia marelui artist! De ce „la mélancolie des paquebots?" Fiindcă pachebotul reprezintă despărţirea de ţărm, îndepărtarea în larg, dispariţia dincolo de orizontul mării, lunecarea, o dată cu timpul, pe mările singurătăţii fără margini.

Melancolia e preştiinţa sfîrşitului, întrezărirea lui în devenire. E *amor fati*, înţelegerea necesităţii.

E deci o treaptă a luciditătii, o eliberare a spiritului şi de

aceea e de multe ori nuanţată de ironie. Predispune la meditaţie şi dacă dintr-o stare întîmplătoare şi humorală o transformăm deliberat într-o disciplină, ea poate fi totodată şi obiect şi metodă de studiu. E un mod interior de cunoaştere şi o cale a desăvîrşirii fiinţei noastre spirituale. O ştia Dürer, o ştiau iniţiaţii şi poeţii de la zorii Renaşterii, ca de pildă Charles d'Orléans:

Escollier de Merencolie
A l'estude je suis venu...

Sentimentul trecutului

Paseismul nu are presă bună, dar nu mi-e deloc ruşine să mă declar paseist. După opinia curentă, acceptată în general, nu însă şi verificată, paseismul ar fi o atitudine retrogradă, ataşată de valori defuncte şi neparticipantă la actualitatea vieţii. Eu cred exact contrariul şi susţin că nici un progres nu e cu putinţă fără conştiinţa trecutului.

Mai întîi cîteva truisme (jena de truisme e cauza multor prostii); aşadar: natura nu progresează; progresul e un fenomen uman şi ar fi imposibil fără memorie; omul se deosebeşte de dobitoace în primul rînd prin memorie, fără de care nu există nici cunoaştere, nici viaţă afectivă, nici valori morale. Şi fiindcă omul e, cum ştim de mult, o fiinţă socială, el e condiţionat nu numai de memoria individuală, dar şi de cea a societăţii, adică de istorie. Ceea ce numim sentimentul trecutului se raportează nu atît la reprezentările memoriei individuale, cît mai ales la formele revolute ale societăţii, adică la reprezentările istoriei (într-o accepţie largă, în care intră şi mitologiile, legendele, literatura). Reprezentările acestea ne ridică de la simpla vieţuire naturală la o conştiinţă a vieţii cu rang uman. Prin ele, veacurile în care nu existam şi lumea pe care nu am perceput-o au pentru noi totuşi formă, deci realitate. În această realitate ne inserăm; facem parte din ea în mod solidar.

De altminteri, din punct de vedere ontologic, ca realitate propriu-zisă numai trecutul există, pentru că numai el are formă sau, după vorba lui Aristotel, „enteleheia", adică împlinire. În cel mai strict sens aristotelic numai trecutul e *actual*. Prezentul nu e decît o ficţiune, o abstracţie; nu are nici o realitate diferită de cea a trecutului; în măsura în care îl percepem ca actual, el e deja trecut. Între ceea ce numim „trecut" şi ceea ce numim „prezent" nu e nici o deosebire de esenţă, după cum nu e nici între cei doi termeni aristotelici de *enteleheia* şi *energeia*, ultimul neînsemnînd decît actualizare, adică de fapt convertire în trecut a viitorului amorf.

O platitudine stăruitoare şi exemplară ne tot îndeamnă să întoarcem spatele „trecutului mort" şi să privim către viitor. Această recomandare se bucură de autoritate şi prestigiu dar nu are nici un sens. Nu poţi privi către ce nu există. Viziunile profetice, prognozele, idealurile, planurile şi proiectele de viitor, oricît de îndrăzneţe, nu sînt

cu putinţă decît sub specia trecutului, adică în forme plauzibile ale realului. Léon Bloy a găsit o formulare genială definind profetul ca pe cel „qui se souvient de l'avenir". A imagina viitorul şi a-l programa înseamnă a privi spre trecut, dar dintr-un punct distant în amontele timpului (care curge spre trecut); înseamnă a-şi reprezenta idealul ca actual, deci sub specia trecutului. Lucrul acesta este contrariul utopiilor şi ţine în fond de raţiunea istorică. Cine l-a citit cum trebuie pe Marx pricepe aceste lucruri.

Lipsa conştiinţei trecutului e un semn de barbarie dacă nu chiar şi mai rău. În lumea modernă asistăm la o alienare a omului prin idolatrie tehnică, exprimată în etosul rachetei şi al apăsării pe buton cu mirifice efecte. Vaticinînd fără sentimentul trecutului, această mentalitate produce şi consumă aberaţiile insipide şi inepte ale literaturii de anticipaţie (care are oarecare haz numai cînd e satirică). Mă grăbesc să-l scot din categoria asta pe Jules Verne (de care găsesc că se face totuşi astăzi un caz exagerat). Literatura lui nu e de anticipaţie, ci de imaginaţie, în ambianţă umană, actuală şi plauzibilă; el nu şi-a plasat eroii şi aventurile lor în milenii viitoare închipuite improbabil şi fără noimă. Barbaria anticipaţionistă ignoră umanul şi viaţa, care nu se pot concepe decît ca „entelehie", adică, repet, sub specia trecutului.

Ni se mai spune că trebuie să fim oameni ai vremii noastre şi se face un caz grozav de „contemporaneitate". Dar contemporaneitatea nu e o valoare în ea însăşi, e doar o coincidenţă foarte generală; ceea ce importă e actualitatea (fireşte, în accepţia aristotelică, altfel nu înseamnă nimic). Nu tot ce e contemporan e şi actual în sensul acesta; în schimb sînt actuale multe lucruri din trecut. „A fi oameni ai vremii noastre" nu poate avea alt sens decît cel de a discerne *actualitatea* esenţială a epocii şi a avea o atitudine conştientă în raport cu ea (nu neapărat în consens). Faptul că iubeau şi imitau antichitatea romană nu i-a împiedicat deloc pe oamenii Revoluţiei franceze să fie foarte „ai vremii lor", după cum a avea o afinitate de suflet sau gust cu tipul elenic, medieval, renascentist, sau pentru veacul al XVIII-lea sau al XIX-lea, nu împiedică pe nimeni astăzi să fie al vremii lui. Nu numai că nu-l împiedică, dar îi sporeşte această aptitudine. Cît sentiment al trecutului, atîta existenţă *actuală*.

A fi raţionalist

A fi raţionalist nu e la îndemîna oricui. În primul rînd desigur, nu e la îndemîna celor care din lenea minţii şi nerăbdarea inimii fug de raţiune şi hulesc împotrivă-i. Dar nu e nici la îndemîna celor care din lipsă de imaginaţie, din uscăciunea inimii şi dintr-un fel de bigoţie întoarsă nu cred decît în raţiune, limitînd-o intolerant. Suficienţa acestora îi împiedică să vadă cît de departe poate merge raţiunea şi cît de mult poate ea cuprinde. Ei îşi prescriu un perimetru foarte mărunt al cunoaşterii şi înţelegerii, dincolo de care nu presimt nimic; se mişcă pe o parcelă cunoscută şi luminoasă, ca nişte poltroni ce se tem de întuneric. Drumul raţiunii e însă spre necunoscut şi tenebre; ea nu se mulţumeşte niciodată cu ea însăşi şi tinde mereu să ajungă la ceea ce o depăşeşte: această năzuinţă este transcendere iar perspectiva ei este metafizică. Elanul acesta al raţiunii, conştientă de sine şi ambiţioasă, se numeşte raţionalism. Dar pseudoraţionaliştii interzic tocmai transcenderea şi metafizica, socotindu-le cine ştie ce gogoriţe. Ei uită că cei mai iluştri doctori ai raţiunii, Aristotel şi Descartes, au scris, unul cea dintîi *Metafizică* iar celălalt *Méditations metaphysiques.* Raţionalismul nu exclude iraţionalul, căci de vreme ce acesta exista raţiunea nu-l poate ignora, chiar dacă nu-l elucidează. „Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas", spunea Pascal, ceea ce nu înseamnă deloc o abdicare a raţiunii ci, dimpotrivă, punerea unei probleme în loc de a o eluda. În schimb raţionalismul a supus dubiului metodic şi a recuzat radical două surse de eroare în cunoaştere: invocarea autorităţii şi empirismul. Contestînd autoritatea epistemologică de atunci a aristotelismului, nu-l contesta, fireşte, pe Aristotel, după cum neadmiţînd ca temei al cunoaşterii testimoniul simţurilor nu excludea experienţa. În afară de *Discursul asupra metodei* şi de *Meditaţiile* lui Descartes, una din cele mai tranşante şi clare expuneri a punctului de vedere raţionalist o dă Pascal în *Prefaţa la tratatul asupra vidului.* Îl pomenesc aici, încă o dată, fiindcă din cauza experienţei sale mistice lumea uită că el a fost unul din cei mai mari raţionalişti (cele cîteva şicane făcute lui Descartes în *Pensées* nu sînt decît „querelles de famille"). Amintitul tratat asupra vidului a rămas nescris, dar prefaţa e posterioară „convertirii" autorului; cu sau fără o dispoziţie religioasă, cu sau fără o vocaţie mistică, a fi raţionalist înseamnă a nu slăbi nici un moment observaţia celei mai

severe discipline a demersului mental, a nu accepta nici o teză care să nu decurgă în mod necesar din premisele verificate anterior şi întemeiate pe o evidenţă primă, indubitabilă şi apodictică. Raţionalismul presupune o totală putere de abstragere, o radicală despuiere a spiritului de orice solicitare accidentală, adică o stare de vacuitate internă şi de veghe ca aceea pe care o presupune şi mistica; de altfel nu mistica e incompatibilă cu raţiunea, ci misticismul. Mistica e un stadiu limită de cunoaştere, ce se poate atinge la capătul unui drum controlat de raţiune; presupune o luciditate extremă şi o tehnică riguroasă; obiectivul ei e de altminteri concordant cu al raţiunii şi stimulator pentru ea: detectarea unei *res abscondita* şi *elucidarea* (nu eludarea!), adică *luminarea* misterului: deosebirea e că raţiunea o face pe cale mediată, conceptual şi discursiv, iar mistica, tot mediat şi conceptual, dar intuitiv (intuiţia nu înseamnă neapărat imediatism). Misticismul în schimb e o secularizare, un surogat în serie a ceea ce postulează ca excepţie; el eludează totalmente *metoda*, adică literal: drumul, şi obnubilează orice luciditate; e iluzoriu şi inoperant în propria sa finalitate, căci fără luciditate şi disciplină nu se poate obţine nimic. Misticismul e o demagogie, o pripeală a neputinţei, complet străină de marea combustie spirituală a lui Pascal, omul care a definit pentru totdeauna structura şi funcţia spiritului geometric. Tot Pascal e acela care a scris, în *Discours sur les passions de l'amour* cuvintele cele mai memorabile ale etosului raţionalist, anume că raţiunea şi iubirea sînt unul şi acelaşi lucru. Cam acesta e şi sensul general ce se degajă din *Traité des passions* al lui Descartes, care spune că raţiunea poate să călăuzească, împlinindu-le, toate pasiunile, dintre care cea mai înaltă preţuire o acordă generozităţii şi curajului. Pasiunile vaste, consecvente şi tari, arderile spirituale la flacăra albă a supremei incandescenţe, perseverenţa netulburată a cunoaşterii, libertatea spiritului potenţată, cum spunea Valéry, de extrema rigoare, toate acestea dau raţionalismului marele stil pe care-l găsim la Pascal, Retz, Doamna de Sévigné, La Fontaine, Saint-Simon şi Racine, şi care s-a încorporat în clădirile, grădinile şi mobilierul Marelui Secol.

Raţionalismul nu a expirat cu acea epocă; oricînd şi oriunde se manifestă, îl putem recunoaşte după siguranţa suverană a unui atare mare stil.

Contrariul prostiei

Contrariul prostiei, constat cu mirare, nu e inteligenţa. Altfel cum ar fi posibil să vedem, în atîtea cazuri, o inteligenţă nu rareori excepţională, oferind cele mai crase probe de prostie, ca suficienţa, infatuarea, vanitatea, snobismul, egocentrismul, ambiţiile mărunte sau, din contră, excesive, încăpăţînarea (care nu exclude inconsecvenţele deseori flagrante), intoleranţa şi multe altele ce viciază atît înţelegerea şi cunoaşterea, cît şi comportarea. Orice s-ar spune, nici indelicateţea şi grosolănia nu ar trebui, în principiu, să fie compatibile cu inteligenţa; cred că se înţelege; dar în fapt sînt totuşi foarte des.

În fapt, inteligenţa nu e nici constantă, nici omnivalentă; ea funcţionează recurent, cu o frecvenţă variabilă, în raport cu care recunoaştem cuiva calitatea de om inteligent; dar are pauze, uneori deconcertante, cînd nu de-a dreptul penibile. Afară de aceasta, inteligenţele sînt heterogene şi uneori incapabile să se recunoască mutual; cei mai inteligenţi oameni sînt de o completă opacitate în alte domenii decît cele în care excelează.

Ne-am obişnuit, mai ales noi, cei de formaţie cum se zice „umanistă”, să considerăm inteligenţă numai aptitudinea discursivă, o anumită vervă şi libertate a spiritului şi în principal darul de a opera cu concepte şi abstracţiuni; desigur, în genere avem dreptate. Dar întîlnim oameni inexersaţi în planul acesta, închegaţi în prejudecăţi, mărginiţi, într-un cuvînt: proşti, care în faţa unei probleme apropriate îndeletnicirii lor, să zicem de ordin tehnic sau mecanic, au acea siguranţă în privire şi gest, acea autoritate superbă a priceperii, pe care o îmbracă mintea omenească în exerciţiul ei specific, cel de a se aplica la obiect, de a discerne esenţialul şi de a-l raporta la generalitate. Şi atunci mai putem spune că respectivii proşti sînt complet lipsiţi de inteligenţă?

De altminteri, originea funcţională a inteligenţei a fost nevoia de orientare şi adaptare a fiinţei umane în lumea realităţilor; aşa cum o definea Bergson, ea e „le moyen de se tirer d’affaire”. Finalitatea şi raţiunea ei suficientă sînt de ordin pragmatic. Aceasta e inteligenţa de care dispune orice om, exceptînd fireşte cazurile clinice de oligofrenie. Toată lumea, deci şi toţi proştii, posedă această minimală şi fundamentală inteligenţă, chiar dacă la unii nici ea nu funcţionează

cu perfectă promptitudine şi eficienţă. Dar cam acesta e sensul frazei lui Descartes cu care începe *Discursul asupra metodei:* „Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée"; numai că de fapt nu e vorba de bunul-simţ, ci de simţul comun. Dincolo de această comună şi minimală inteligenţă, cealaltă, pe care o admirăm pentru strălucirea sau pătrunderea ei, pentru capacitatea ei de speculaţie teoretică şi de abstractizare, e de fapt o hipertrofie paradoxală ce-şi depăşeşte şi pierde finalitatea practică; de aceea se şi diferenţiază pînă la heteronomie. Din pasiunea gratuită a cunoaşterii, din obsesia adevărului, cei pe care-i preţuim ca oameni inteligenţi se descurcă de obicei mai prost în viaţă decît proştii şi ajung uneori să-şi neglijeze interesele şi chiar să lucreze împotriva lor, păstrînd totuşi, cum spuneam la început, loc destul pentru prostia propriu-zisă. Deci inteligenţa nu e în fond decît o prostie heteronomă.

Dacă, aşadar, inteligenţa nu e incompatibilă cu prostia, ce altă însuşire o exclude şi o exonerează de ea? Trebuie să fie una, desigur, care să implice şi inteligenţa, dar să-i dea o garanţie constantă. Inteligenţa singură nu e suficientă, dar fără ea totuşi nu se poate.

Care să fie acea mîntuitoare însuşire? Sigur că nu geniul: prostiile geniilor nu sînt puţine, deşi parcă în genere de altă anvergură decît ale indivizilor doar inteligenţi. Cred că de fapt contrariul prostiei e bunul-simţ, însuşire deloc egal împărţită, orice ar spune Descartes. Bunul-simţ nu tolerează acele triste slăbiciuni pe care le enumeram la început şi cenzurează aberaţiile, oricît de briliante sau ingenioase, ale inteligenţei singure. Dar bunul-simţ este, dacă ne gîndim bine, un cumul de virtuţi morale ca: echitatea, măsura, autocontrolul, reprezentarea alterităţii etc., într-o foarte largă cuprindere. Aş împinge gîndul meu mai departe spunînd că cel mai activ raport de antinomie cu prostia îl constituie iubirea, care implica atît eticul, cît şi esteticul şi care nu e autentică şi întreagă fără participarea inteligenţei. Prostia este incapabilă de iubire: să nu ne înşele succedaneele ei. Dar fiindcă iubirea se identifică, în aparenţă, prin relaţia cu un obiect determinat, care-i disimulează generalitatea (de fapt încorporînd-o), putem s-o indicăm aici prin virtualitatea sau aptitudinea ei, care e bunătatea. „Un sot n'a pas assez d'étoffe pour être bon!" – spunea La Rochefoucauld. Contrariul prostiei trebuie căutat în planul etic. Un om bun nu e niciodată prost.

Snobism etc.

Cuvîntul „snob” vine, pare-se, de la abrevierea menţiunii „sine nobilitas” în dreptul numelui elevilor nearistocraţi în cataloagele colegiilor Eton şi Harrow (deşi în Larousse se dă altă explicaţie termenului). Aşadar Maiorescu, de pildă, ca elev al şcolii Theresianum de la Viena, ar fi fost propriu-zis echivalentul unui „snob”. Dar cu toate că prin natura poziţiei lui sociale ulterioare Maiorescu a cultivat relaţii personale în sferele înalte ale societăţii româneşti, iar prin a doua lui căsătorie a intrat chiar în atare legături de familie, el nu a prea fost ceea ce înţelegem de obicei prin acest termen, adică un vanitos ahtiat de strălucire mondenă, arborînd în chip factice obiceiuri distinse şi eventual şi titluri nobiliare apocrife. Dar Mateiu Caragiale s-ar părea că ar intra în această categorie: un roturier cu fumuri nobiliare.

Totuşi, aşa cum apare manifest în opera lui Proust, snobismul nu e numai un bovarism, ci afectează foarte des aristocraţi autentici. E în fond o manie ca oricare alta, dar mai ridiculă. Şi cu toate că în principiu ne apare incompatibilă cu inteligenţa, sîntem nu rareori surprinşi s-o întîlnim la unele spirite remarcabile. Nimic nu e întreg şi pur, mai ales inteligenţa, care nu e la nimeni nici constantă, nici omnivalentă. Dar e de remarcat că la oamenii inteligenţi nu prea întîlnim snobismul intelectual, ci doar pe cel propriu-zis social. E o problemă de psihologie ce ar merita poate să fie explicată. Nu-mi propun s-o fac aici (şi mărturisesc că nu mă prea interesează).

Ce vreau să spun aici e că, de pildă, Mateiu Caragiale nu cred să fi fost totuşi un snob. Bovarismul şi mitomania lui nobiliară nu-şi căutau deloc omologarea mondenă. Avea prea mult orgoliu ca să fie vanitos. Nu frecventa reuniunile mondene, numele lui nu apărea în rubricile de „high-life” din *L’indépendance roumaine* sau, alte gazete similare. Şi nu e de crezut că dacă ar fi vrut n-ar fi putut să fie admis în acea „societate înaltă” românească, în care accesul nu cerea cine ştie ce probe şi în care avea destui prieteni.

Mania şi mitomania lui heraldică şi nobiliară reprezintă un fenomen nu prea rar printre scriitori. Rivarol arbora fără jenă un fals titlu de conte care nu convingea pe nimeni, dar care i se tolera. Balzac şi-a remaniat numele părintesc, inventîndu-şi şi o genealogie cu strămoşi iluştri tocmai în vremea merovingienilor. Nietzsche

pretindea că se trage din nu ştiu ce baroni baltici, lituani sau leşi. Gérard Labrunie şi-a înlocuit acest modest nume cu splendidul „de Nerval”. Isidore Ducasse s-a făcut „conte de Lautréamont” (acesta e limpede că nu pretindea nici o recunoaştere, cu un nume aşa de insolit şi străin de repertoriul numelor feudale). Poate că voia să însemne: „celălalt munte” sau „celălalt în amonte” (după cum „Maldoror” ar însemna „bolnav de oroare” sau, după o interpretare mai adecvată viziunii romantice, „bolnav de aurora”). Să mai adăugăm şi cazul lui Macedonski, cu care sîntem departe de a epuiza lista.

Cu singura excepţie, poate, a lui Rivarol, care îşi trăgea subzistenţa din mondenitate, toţi ceilalţi au fost solitari, excentrici sau mizantropi. La unii, ca Barbey d’Aurévilly sau Villiers de l’Isle-Adam, pretenţiile nobiliare nu erau deloc apocrife, dar aparţineau unei psihologii donquijoteşti. E aici în fond acel „pathos al distanţei” de care vorbea Nietzsche, şi mai e şi un mod de a trăi în planul imaginarului. Toate acestea nu au nimic comun cu snobismul.

Mitomanie şi minciună

Mitomanul e un mincinos, desigur, fiindcă spune lucruri pe care le ştie neadevărate; dar o face dintr-o pornire irezistibilă, necalculat şi gratuit (chiar dacă nu cu totul dezinteresat, căci implicit are un scop, acela de a epata sau măcar de a da o impresie măgulitoare pentru propria lui vanitate). Minciuna propriu-zisă e însă utilitară şi pragmatică; de aceea se produce cu băgare de seamă.

Fireşte, cîteodată ni se întîmplă tuturor să minţim utilitar, fie ca să scăpăm de cine ştie ce obligaţie penibilă, fie din politeţe (căci există un grad minimal de ipocrizie perfect legitimă, nu numai scuzabilă dar chiar recomandabilă, fără de care nu ar fi cu putinţă o decentă convieţuire în societate). Dar mincinosul e acela care urmăreşte cu premeditare anumite rezultate, întemeindu-şi succesul pe neadevăruri bine chibzuite (cînd îi dă mîna, nu se sfieşte să le proclame sfruntat, cu mai puţină grijă pentru plauzibilitate).

Mitomanul în schimb se lansează fără stăpînire şi, deşi în fond nu uită că minte, ajunge repede să se convingă de ceea ce spune. Mitomania presupune o mare doză de autoiluzionare; de aceea e imprudentă şi nu ţine seama de riscul de a se da inevitabil şi foarte curînd de gol, ca în cazul generalului Ivolghin din *Idiotul* sau al unchiului lui Bloch din *Căutarea timpului pierdut.*

Poveştile vînătoreşti, gasconadele, galejada marseiezã, palavrele baronului de Münchausen nu sînt veritabilă mitomanie, căci presupun o anumită convenţie ludică şi au din capul locului complicitatea amuzată a auditorilor. Hazul lor e în proporţie cu exagerarea sau, dimpotrivă, vine din imperceptibila doză de mistificare introdusă într-o relatare măsurată şi rece.

Mai există şi iluzia fabulatorie, de tipul Niculăiţă Minciună; aceasta nu e deloc mitomanie, ci un soi de transă poetică; e deci de esenţa imaginaţiei creatoare. Mitomania ca viciu e totdeauna egocentrică şi niciodată poetică; ca orice viciu, e monotonă, e un habitus mecanic ale cărui recidive sînt de o cumplită sărăcie pe planul imaginaţiei sau fanteziei.

Mitomania nu exclude minciuna premeditată şi utilitară, dar riscă s-o compromită prin irupţia intempestivă a unor invenţii inoportune. Un perfect mincinos trebuie să fie lucid, stăpîn pe sine şi imun la mitomanie.

Imitaţie şi valoare

Se zice că imitaţia nu are valoare, dar e greşită această idee. Nu vreau să mă risc acum cu un paradox prea şocant afirmînd că numai imitaţia are valoare (deşi examinînd şi nuanţînd bine lucrurile s-ar putea chiar să am dreptate). Ceea ce e lipsit de valoare e contrafacerea, nu imitaţia. O bijuterie, o monedă, o semnătură false sînt contrafaceri, nu imitaţii. Ele pot avea oarecare valoare ca virtuozitate, dar nu pot nici pe departe, fireşte, egala modelul autentic. Contrafacerea se dă drept ceea ce nu este. Imitaţia este efortul de a egala modelul. Atît în ordinea comportării morale, cît şi în cea a creaţiei de artă, imitaţia a dat deseori rezultate admirabile şi totdeauna cel puţin meritorii. Virgiliu l-a imitat pe Homer şi a scris *Eneida;* Corneille pe spanioli şi a scris *Cidul*; Goethe pe Shakespeare şi a scris *Goetz von Berlichingen.* Imitarea eroilor lui Plutarh a fost pentru tinerii altor veacuri o nobilă emulaţie, cum a fost pentru alţii imitarea eroilor Revoluţiei. Indiferent de credinţele noastre, nu trebuie să uităm importanţa, adîncimea şi nobleţea unei cărţi ca *Imitatio Christi*, care a fost cîteva secole nu numai un manual de etică şi de cunoaştere a firii umane, dar şi un antidot contra făţărniciei şi abuzurilor ecleziastice.

Imitaţia presupune în ordinea concretă un prototip exemplar; alegerea lui defineşte calitatea şi natura imitatorului, în ordine abstractă imitaţia presupune un arhetip şi este deci participare la o valoare absolută. Caracterul platonician al imitaţiei explică de ce ea a fost unul din preceptele clasicismului. Nu e nevoie să mai adaug că, evident, imitaţia nu e o piedică în calea creaţiei; dimpotrivă. De altfel, nu numai clasicismul a practicat imitaţia; fără s-o preconizeze, a practicat-o şi romantismul, dar a imitat alte modele.

Cultura şi arta nu sînt de conceput fără modele. A lucra eventual împotriva lor e o altă variantă a imitaţiei. Contestaţia, avangarda, de asemeni.

Prejudecata originalităţii crede că poate reduce manifestările vieţii umane la solipsismul particularităţii fără asemănare: pe greceşte aceasta se numeşte *idiotès.*

Supralicitarea poeziei şi clişeul originalităţii

Se face simţită o supralicitare a poeticului, însoţită de o supărătoare demagogie: scriu unii „Poetul” şi „Poesia”, cu majusculă, arborează la tot pasul un aer hierofantic şi un ton oracular. Ciudat e că aceste fasoane şi pretenţii la prerogativele unui sacerdoţiu apar în serie, ca efect tocmai al unei secularizări şi, deci, al unei diluţii a lirismului; hierofania devine simplă boscărie de iarmaroc.

Scrierea modernă a poeziei, sau, ca să folosesc un termen ce mă irită prin voga de care se bucură, „scriitura” ei, permite platitudinii şi lipsei de substanţă să se disimuleze sub o prefăcută obscuritate, o frusteţe postişă sau o simili-candoare. Facilitatea procedeelor nu e totdeauna lesne discernabilă şi nu rareori impostura sau autoiluzionarea iau aparenţe plauzibile de poezie; nu rareori criticii, cu bună credinţă, sau din teama de a nu părea proşti ori înapoiaţi, iau drept monedă bună aceste emisii inflaţionare. În nemărturisita lor nesiguranţă îşi zic poate şi ei, ca M. Bergeret al lui Anatole France: „Et si c’était un chef d’œuvre?”

Dar poezia veritabilă, tocmai pentru că e neapărat un fel de hierofanie, nu poate fi decît o stare de excepţie, indiferent dacă se manifestă printr-un flux spontan sau prin dificilă şi lentă elaborare de chintesenţe. De aceea poetului nu-i stă bine îngălarea „poetică” a cotidianului. În cotidian poeţii veritabili sînt oameni cotidieni, tocmai fiindcă poezia nu e de categoria cotidianului (chiar dacă se exercită în fiecare zi).

Dacă poezia nu e materie cotidiană, asta nu înseamnă că nu poate fi cotidianul materie poetică, însă transfigurat, esenţializat, ridicat la absolut, în sfera revelaţiilor (căci cotidianul e plin de înţelesuri uitate).

Poezia nu spune nimic nou: noutatea ei e o iluzie care ţine de şocul, de comoţia prin care ne deşteaptă din „somnul dogmatic” al poncifelor. Dar poncifele sînt epifenomene, iar „deşteptarea” e o „revenire în fire”. Poezia ne readuce în fire, adică ne convoacă la esenţele prime; cum spunea Ion Barbu, ea „instruieşte despre lucrurile esenţiale”.

În artă a nu fi decît nou înseamnă a nu deveni niciodată vechi cu adevărat, ci foarte curînd vetust; a fi doar „original”, înseamnă sigură şi grabnică uitare. De altfel marii artişti nici nu sînt originali, ci

cu totul dimpotrivă: sînt universali şi simpli. Asta tocmai prin darul de a revela evidenţa, de a făuri irevocabile locuri comune. „Originalitatea”, această în definitiv meschină ambiţie, este o *idée reçue*, un clişeu, multiplicabil în serie, la voinţă, ca orice clişeu.

Poezia este o *anamnesis* platoniciană, chiar şi cînd vaticinează: Bloy spunea că profeţia e o reamintire.

Amintesc toate acestea pentru a sublinia vechiul adevăr că poezia cere disciplina şi rigoarea prin care, ca în orice „exerciţii spirituale”, se face posibilă starea de excepţie din care decurg siguranţa şi autoritatea exprimării. Chiar şi în acel „ne va pas chercher les mots sans quelque méprise” al lui Verlaine, „greşeala” are ceva infailibil. Numai această siguranţă a stării de excepţie transformă obiectul poeziei în evidenţa irevocabilă (oricît ar fi de obscură), fără de care nu se deosebeşte de incontinenţa şi demagogia lirică.

De aceea, unul din elementele poeziei poate fi aforismul.

Despre căutarea (şi găsirea) absolutului

De nu mă înşel, Lessing spune undeva că dacă ar avea de ales între adevărul însuşi şi căutarea lui, ar alege căutarea. Cît de absurdă e această alternativă cred că vede oricine. Nu e de conceput căutare fără finalitate; a căuta adevărul renunţînd la aflarea lui înseamnă a nu-l căuta. Oricît am fi de sceptici asupra şanselor cunoaşterii, oricît am da din umeri întrebînd ca Pilat din Pont „ce e adevărul?", existenţa acestuia e implicit postulată de oricare act al conştiinţei. Cînd omologăm ca adevărate realităţile percepute sau cînd formulăm o cît de sumară şi provizorie ipoteză, entitatea ideală a adevărului e neapărat presupusă, chiar dacă nu o putem niciodată defini satisfăcător. Nu mai puţin şi invers, cînd verificăm empiric dacă o aserţiune este adevărată sau nu, atribuim prealabil şi implicit realităţii pe care o avem în vedere o învestitură de adevăr ideal.

Bineînţeles că nu trebuie să ne credem mai deştepţi decît Lessing; e uşor de înţeles că declaraţia lui era o butadă prin care preconiza spiritul de investigaţie şi examen, trezirea „*aus dem dogmatischen Schlummer*".

Fiinţele primare se instalează neîntîrziat în certitudini comode şi trăiesc neclătinate de întrebări şi îndoieli, privind cu ochi răi pe cei care, bîntuiţi de un demon al cunoaşterii, le răstoarnă idolii. Dar şi unii şi alţii cred în existenţa unui adevăr absolut. Unii îşi închipuie că-l deţin, ceilalţi năzuiesc să-l atingă, ştiind că el se derobează ca linia orizontului. Cel mai sceptic dintre sceptici se îndoieşte numai de putinţa de a-l cunoaşte, nu însă şi de existenţa lui ideală. *Skepsis* înseamnă îndoială dar şi cercetare, iar cercetarea implică în fond un act de credinţă în obiectul ei. Iată o frumoasă vorbă a lui Unamuno: „credinţa trăieşte din îndoială şi nu o biruie"; fără a o infirma se poate tot aşa de bine spune şi contrariul: îndoiala trăieşte din credinţă şi nu o biruie. Cu îndoială metodică şi credinţă în rostul cercetării, această *skepsis* omenească a cîştigat pînă acum, amendabil, perfectibil, dar a cîştigat, cîteva fracţiuni de adevăr. Prin însuşi caracterul lor parţial şi interpretabil, ele sînt, desigur, relative, contradictorii, aporetice, ceea ce nu face decît să stimuleze mai departe căutarea. Dar adevărul absolut există ca sens: el este, pentru a folosi expresia lui Kant, o „idee regulativă". Iar ce e adevărat, e adevărat în mod absolut, chiar neperceput de nimeni şi ignorat de

orice conştiinţă individuală, ca acele sculpturi din unghiurile nevăzute ale catedralelor.

Dar preocupările de cunoaştere pentru care se pune această problemă a adevărului sînt primordiale numai ca metodă; din ele decurg, direct sau indirect, dar cu necesitate, anumite precepte de conduită practică, adică o morală sau o înţelepciune. Scopul cunoaşterii e totdeauna consecinţa practică.

În planul conduitei practice, „absolutul" nu se mai raportează la idealul adevărului, ci la cel al libertăţii: e vorba de eliberarea insului din determinările contingente. (Verbul *absolvo*, al cărui participiu perfect e „absolutus", înseamnă a elibera.) Nu mai e de fapt vorba de „adevărul absolut", care se postulează fără a putea fi vreodată cuprins (căci cuprinderea ar însemna determinare, ceea ce e contrar noţiunii de absolut). „Absolutul" pur şi simplu, care e totuşi în fond unul destul de relativ, ar fi aşadar atins de o libertate necondiţionată, interioară, sustrasă contingenţelor. Dar libertatea, care presupune răspundere, deci conştiinţă, nu se poate opune contingentului decît prin ceea ce s-a numit „înţelegerea necesităţii."

Rămînînd condiţionaţi în ordinea exterioară şi obiectivă, ne putem emancipa interior printr-o depăşire a apetiturilor, ambiţiilor, posesiilor şi pasiunilor. Fără a ne pierde identitatea şi participarea la existenţa socială, aceasta înseamnă o detaşare care ne face disponibili şi deschişi.

Înţelepciunea orientală avertizează că sporul intelectual, cîştigul de experienţă, ştiinţă, chiar valoare morală, orice dobîndă a conştiinţei nu sînt în esenţă altceva decît tot achiziţie, acumulare, posesie, deci nu ne salvează cîtuşi de puţin de vanitate, de iluzie şi de condiţionare; poate chiar dimpotrivă.

„Absolutul" acesta al libertăţii interioare se atinge printr-un abandon, o indiferenţă, o simplitate care înseamnă în fond fuziune în existenţa pură. Un exemplu ar fi Platon Karataev şi ce a învăţat de la el Pierre Bezuhov (care, apoi, nu a pornit totuşi în pustie şi nici nu s-a rupt de viaţa lui familială şi socială: mai mult decît atît, la sfîrşitul romanului îl vedem intrînd în rîndurile celor care mai tîrziu s-au numit „decembrişti").

Soluţia libertăţii interioare nu e lucru uşor şi poate fi tot atît de iluzorie ca exact ceea ce vrea să depăşească. Căutarea ei presupune o disciplină spirituală cu nimic mai puţin consecventă şi riguroasă decît cea raţională. Iar „absolutul" riscă să fie prea repede „găsit" de cei cărora le repugnă cultura; el poate fi un foarte bun alibi

al ignoranţei şi al resentimentului contra disciplinelor intelectuale. Nu rareori, în loc de smerenia pe care o presupune, el devine un pretext de suficienţă şi orgoliu şi poate oferi o perspectivă de unde să se expedieze sumar şi în neştiinţă de cauză orice problemă.

Vălul Penelopei

Fetele îşi aşteaptă, ca Nataşa Rostova, primul dansator; apoi logodnicul de la armată sau studii. Femeile îşi aşteaptă bărbaţii, de la război, din captivitate, de pe mare, de la vînătoare, de la cîmp, de la birou, de la cîrciumă. De milenii a fost aşa. Această aşteptare e de esenţa femeii. Anumite îndeletniciri de ordin casnic, de pildă lucrul de mînă, sau în orice caz ceva ce presupune răbdare şi migală, acompaniază aşteptarea: vălul Penelopei. Este în aceasta o graţie gravă, plină de supunere şi decenţă. Apoi, fiindcă de regulă bărbatul este (sau era) mai în vîrstă şi mai expus, urmează aşteptarea absolută: văduvia. Femeia văduvă reprezintă o ipostază clasică şi canonică a feminităţii, într-un stadiu ultim şi suprem.

În secolul nostru condiţiile s-au mai schimbat. Cancerul, războiul total şi alte flageluri moderne au egalizat riscurile şi sîntem cu toţii la fel de expuşi. Chestiunea raportului de vîrstă a devenit aproape indiferentă şi în genere însoţirile se fac la vîrste cam egale, nu rareori cu un plus de partea femeii. Se generalizează participarea femeilor la treburile cetăţii şi în activităţi odinioară rezervate bărbaţilor. Dar toate acestea nu au afectat încă (şi cred că nu vor afecta niciodată) natura feminină. Idealurile sufragetelor de acum şaptezeci-optzeci de ani se împlinesc dar nu sub formele asexuate şi nefireşti ce se închipuiau atunci şi de care s-a rîs cu drept cuvînt destul.

Evident că emanciparea juridică a femeii şi mutaţiile ce se produc în educaţie şi moravuri amendează rolul şi condiţia ei în societate şi deci şi conştiinţa ei de sine. Dar cred că această conştiinţă de sine emancipată a femeii merge în sensul consimţirii la condiţia ei funciară şi al asumării libere a rolului ei fundamental. Triste specimene şi derizorii sînt acele femei care, nemulţumite de rolul acesta, au veleităţi masculine (filosofia, de pildă). Într-un tratat franţuzesc de drept civil am găsit de mult următoarea apoftegmă ce nu-mi pare deloc a fi o butadă: „... la femme n’est pas inférieure à l’homme; elle ne lui est non plus supérieure et encore moins est-elle son égale”. Dar cei mai mulţi bărbaţi sînt inferiori femeilor fiindcă în loc să-şi asume adevăratele lor meniri bărbăteşti, îşi aroga altele ce aparţin femeilor: grijile casei şi diverse ocupaţiuni practice pe care şi le închipuie ca manifestări ale autorităţii lor. Femeile au însă o

vocaţie firească a pragmaticului, investită la ele cu o imanentă şi elementară graţie. Pragmatismul masculin e dizgraţios şi meschin în ordinea casnică (dacă nu e doar un ajutor plin de tandreţe şi stîngăcie) şi nu e legitim decît în cea publică (unde femeile vin tocmai ca exponente ale legii casei, ale *oikonomiei*). Legea bărbatului e *heautonomia*, a cărei rază merge departe de casă. Bărbaţii vin şi pleacă, femeile îi aşteaptă; această milenară şi funciară situaţie se menţine în esenţa ei şi azi şi se va menţine totdeauna, în ciuda marilor prefaceri care ating şi ordinea casnică. Vocaţia autentică a bărbaţilor nu e una a firescului; bărbatul e mult mai puţin „firesc" decît femeia. Vocaţia lui autentică e contemplaţia („theoria") şi meditaţia; acţiunea sau aventura ce decurg din acestea îl depărtează de casă.

Bărbaţii au „inventat" filosofia ca un alibi al lipsei lor de firesc, al penuriei lor fizice şi metafizice. Femeia are, cum spune C. Noica, o natură generală; prin esenţa ei fizică, deschisă, ea îşi depăşeşte individualitatea: e o fiinţă metafizică. Ea nu are nevoie de filosofie, tot aşa cum Dumnezeu nu are de ce să fie teolog. De aceea, o femeie care face pe filosoafa e o arătare hibridă şi grotescă. Dar un bărbat fără filosofie e lipsit de autentică virilitate şi e o făptură acefală.

Fiindcă la bărbat sensibilitatea e una reflectată, el e stîngaci în manifestarea ei directă şi a trebuit să inventeze muzica, în care numai el e creator; bărbatul are nevoie de muzică, femeia de cîntec (care e spontan şi mai natural). Stîngaci în manifestarea directă a sensibilităţii, bărbatul, dacă izbuteşte să plîngă, obţine asupra sa un triumf de natura umilinţei, anevoioasă la el, dar firească femeilor. *Feminis lugere honeste est; viris meminisse.*

Bărbatul nu are vocaţia aşteptării şi nici nu-i e la îndemînă vreun văl al Penelopei. Modul lui de comportare, *heautonomia*, nu e congruent cu fireasca majestate a văduvei. Un bărbat văduv e un mutilat, hurducat dintr-o parte într-alta, în „absurda horă a vieţii". Ce-i rămîne? *Meminisse*...

Falsa antinomie

„Niciodată toamna nu fu mai frumoasă...”

Simţul comun, generator de confuzie şi rătăcire, opune morţii viaţa ca şi cum ar fi vorba de o alternativă între termenii căreia am avea de optat. Din această falsă antinomie decurg laşităţile şi nedemnitatea existenţei noastre.

Nimeni nu poate prefera viaţa, nimeni nu poate opta pentru ea. Între viaţă şi moarte nu e de ales, fiindcă nimeni nu poate exclude moartea. Acest loc comun, atît de elementar şi fundamental, această „vérité première”, se omite mereu, sau se escamotează din slăbiciune de înger. Viaţa nu e disociabilă de moarte şi numai în această perspectivă are adevăratul ei preţ. Lauda vieţii, marile ei bucurii şi dureri, voluptăţile cele mai înalte sau cele mai elementare, iubirea de lume şi de singurătate, vorba sau tăcerea nu sînt adevărate şi pline fără ştiinţa morţii. Cei care întorc morţii spatele şi se feresc cu superstiţioasă spaimă de a se gîndi la ea nu pot şi nu ştiu nici să se bucure cu adevărat de viaţă: priviţi în ce alergare ahtiată după neisprăvite şi mereu substituibile plăceri îşi irosesc oamenii aceştia iutele timp şi toate şansele minţii şi ale inimii. Colecţiile acestea de satisfacţii rămîn mediocre şi superficiale; oricît de multe s-ar aduna (de fapt doar se succed), nu fac niciodată un întreg şi n-au împlinire. Din grija de a nu suferi, aceşti oameni fug de iubire, îndelungat şi voluptuos preludiu al morţii. Pretinsele lor iubiri sînt doar apetituri; ei nu iubesc, se lipesc numai, iar lipiciul acesta se usucă şi se desface.

Aldous Huxley, pe vremea cînd era, cum zic englezii, „agnostic”, tipărise, între altele, o carte foarte plăcută, o culegere de eseuri intitulată *Do what you will* în care se proclama „adorator al vieţii” împotriva celor pe care îi denunţa ca întunecaţi şi insalubri „adoratori ai morţii” (printre care Pascal şi Baudelaire). Huxley a fost, cum ştie toată lumea, un om foarte cult, temeinic instruit atît în ştiinţele exacte, cît şi în cele inexacte. Era, nimeni nu tăgăduieşte, un mare intelectual. Dar cu filosofia era cam certat sau, mai bine spus, nici nu apucase a se certa căci a ţinut-o prea la distanţă. Marile religii se întîlnesc cu marile filosofii (inclusiv şi îndeosebi cele mai consecvente concepţii materialiste) în considerarea morţii atît ca necesitate a ordinii universului, cît şi ca finalitate şi temă majoră a existenţei. „Înţelepciunea este meditaţie asupra morţii”, ne spun de

milenii înţelepţii. Filosofia are ca scop orientarea raţională a vieţii, deci şi în relaţie cu moartea; toate speculaţiile prealabile, în primul rînd asupra cunoaşterii, nu sînt prioritare decît metodologic. Fără perspectiva şi conştiinţa morţii viaţa rămîne simplă vieţuire şi îşi ratează şansa de a fi în chip deplin viaţă umană. Dar cu această perspectivă şi cu această conştiinţă, tot ce facem (chiar şi greşelile şi lucrurile cele mai frivole) este autentic şi ne întregeşte.

Primitivii, în ciuda infailibilei repetiţii a fenomenului, nu atribuie morţii cauze naturale, ci o socotesc efect al unor forţe malefice care pot fi exorcizate. Nemurirea fizică din mitologii şi legende e un ideal a cărui reprezentare e în definitiv plicticoasă; frumuseţea lui naivă (în accepţia schilleriană) nu i-ar acoperi sărăcia dacă n-ar avea în fond alt înţeles, anume al personificării arhetipurilor.

Cei care, în orbirea lor, urmînd o tactică de struţ, alungă gîndul morţii, ar prefera ca aceasta să-i surprindă fără veste, nepregătiţi şi inconştienţi. E un refuz al libertăţii. Numai cine îşi cunoaşte apropierea sfîrşitului are o supremă şansă sau un suprem risc: a muri frumos sau urît. Nu e vorba de categorii estetice, ci de altceva, ce le depăşeşte infinit. E vorba de consacrarea ultimă şi absolută a umanităţii insului sau de prăbuşirea lui în exclusivă animalitate. Cramponarea disperată de existenţă, înverşunarea absurdă în imposibil, zbaterea iraţională în înlănţuirea instinctului de conservare pecetluiesc animalitatea fiinţei noastre. Zvîrcolirile acestea sînt fireşti, dar sînt tocmai ceea ce conştiinţa în „agonia”, adică propriu-zis în lupta ei cu instinctele, are de învins. În faţa ineluctabilului şi în pragul unei transcenderi a conştiinţei, e uman şi raţional ca instinctul de conservare să nu persevereze. Desigur, sfîşierea e cumplită în sufletul muribundului conştient şi e în raport direct cu adîncimea şi valoarea iubirilor lui din viaţă, dar resemnarea i le confirmă şi sublimează. Resemnarea e rea numai în condiţii amendabile, nu însă în faţa ineluctabilului. Frumuseţea, dincolo de estetic, a acestei resemnări, vine din absoluta ei libertate, fiind în cel mai înalt grad înţelegere a necesităţii. Fiinţa omenească atinge atunci o suveranitate şi o graţie ce nu se pot măsura, – iar moartea o nespusă vrajă.

Misoginia

G. Călinescu spunea că femeia e o fiinţă doar fizică, în vreme ce bărbatul ar fi „metafizic”. Iată (de altminteri într-o formulare improprie) o judecată pripită şi de o penibilă suficienţă. Bărbatul nu e cîtuşi de puţin „metafizic”; el e, în cel mai bun caz, metafizician (cînd se întîmplă să aibă o minte cu adevărat virilă, nu doar una de simplu specimen al sexului masculin). Atitudinea metafizicianului este în primul rînd întrebarea asupra lui „cum e cu putinţă”: cum sînt cu putinţă judecăţile sintetice *a priori*, cum e cu putinţă lumea, sau: *comment peut-on être Persan?* În prezenţa femeii conştiinţa bărbătească (dacă nu e obnubilată de infatuare sau neajunsă la nivelul setei de cunoaştere) nu poate să nu se întrebe: cum e cu putinţă o atare făptură, cuvîntătoare şi bipedă ca şi noi şi totuşi aşa de altfel decît noi? Bărbatul nu are nimic misterios şi femeia îl cunoaşte fără rest, numai din instinct; ea însă e plină de mister, iar noi bărbaţii nu ajungem niciodată s-o cunoaştem de tot. Femeia e, într-adevăr, mult mai naturală decît noi, dar asta nu înseamnă deloc că e, cum credea Călinescu, o fiinţă doar „fizică”; din contră: noi bărbaţii sîntem fiziceşte nişte simple unităţi, foarte strict reduşi la limitele noastre trupeşti; poate de aceea şi constituţia noastră este mai fermă. Femeia are o „physis” concordantă cu cosmosul; ea reprezintă o „fiziologie”, adică propriu-zis o „teorie a naturii” în sensul unei epifanii a misterului cosmic. Fiinţa ei, rănită periodic sub semnul unui mister selenar, îşi semnifică vocaţia pentru sacrificiu şi pătimire, totodată şi pentru geneză. Pe noi bărbaţii, sau măcar pe unii din noi, nu numai că ne emoţionează fragilitatea şi frăgezimea trupească a femeii, dar acest „physis” feminin ne umple de o perpetuă mirare metafizică. Contrar spusei lui Călinescu, femeia este o fiinţă metafizică avînd o „esenţă de ordin general”. De aceea a fost posibilă idealizarea ei, de la trubaduri şi tradiţia cavalerească pînă la marii romantici.

Împotriva acestei atitudini există cîteva forme de misoginie. Cea mai stupidă şi mai trivială este a bărbaţilor lipsiţi de imaginaţie şi simţ metafizic; în faţa feminităţii nu-i tulbură nici o mirare şi nici o altă emoţie decît apetitul de posesie; pentru ei actul erotic e o simplă funcţie organică de aceeaşi natură cu excreţia, iar femeia nimic altceva decît un animal de reproducţie şi o unealtă de pripită, deci monotonă, plăcere. Din această mentalitate, şi abjectă şi săracă,

derivă misoginia dispreţuitoare a bărbaţilor mediocri, printre care şi Don Juan, perpetuul repetent cu toate cele *„mille e tre”* ale lui.

Există apoi misoginia femeilor deficitare fiziologic, care din această cauză au şi o psihologie alterată, nefeminină. Pe acestea le jigneşte ceea ce li se pare înjosire la congenerele lor care se supun cu voluptate unei violenţe dorite şi sînt bucuroase de sarcinile şi servituţile ce le incumbă prin natură şi pe care le asumă din dragoste. Femeilor misogine le repugnă asemenea umilinţă şi în genere orice sentimente sau comportări funciar feminine, care li se par nedemne şi prosteşti. De aceea devin femei savante şi fac pe filosoafele, avînd ambiţia să li se spună că au o „inteligenţă bărbătească”. Mare scofală!

Al treilea soi de misoginie este cea a intelectualului orgolios, aşa cum se poate vedea din vorba lui Călinescu pe care am citat-o la început. Dar Călinescu în fond nu era misogin; în *Poesia realelor* are asupra femeilor nişte consideraţii de bun-simţ, chiar dacă uşor maliţioase şi complet lipsite de romantism (cum nu sînt misogine nici zicalele populare pe socoteala femeilor). Gravă şi întristătoare e însă misoginia marilor idealişti, chiar dacă i se pot da biografic sau psihanalitic explicaţiile cele mai întemeiate. În primul rînd avem un asemenea caz la Eminescu. Dacă la urma urmei în *Luceafărul* misoginia e integrată într-o mizantropie superioară şi deci rămîne practic fără efect (nu însă şi fără o destul de puţin simpatică intoleranţă), *Scrisorile* a patra şi a cincea exprimă un năduf destul de ordinar, plin de înfumurare şi platitudine.

Femeia şi filosofia sau cazul lui Camil Petrescu

Episodul din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, unde naratorul îi ţine soţiei sale, în patul conjugal, o lecţie de filosofie alternată cu mici tachinerii erotice, a fost în genere socotit neverosimil, tras de păr, ridicul etc. Mie, din contră, episodul acesta îmi pare admirabil, plin de frumuseţe şi adevăr. Ce să facă un bărbat normal cu o femeie (cu femeia lui, a visurilor lui, a vieţii lui) decît dragoste şi filosofie? Acestea sînt într-o fundamentală corelaţie, ar trebui s-o ştim încă de la Socrate. Să mai subliniez încă o dată că un bărbat incapabil de filosofie nu îmi pare absolut deloc normal? (Indiferent de marele număr în care apar atare specimene.) Şi că implicit un atare mascul e în fond incapabil şi de dragoste? Căci fără filosofie (sau, totuna, poezie) dragostea nu e decît o secreţie, o ambiţie şi o comoditate.

Aşadar, Camil Petrescu avea perfectă dreptate scriind acel excelent episod. De altfel concepţia lui despre iubire, exprimată pe larg în *Ultima noapte* şi în *Act veneţian*, era riguroasă, profundă şi adevărată: iubirea înţeleasă ca un monoideism alimentat de raţiune, ca un act de cunoaştere şi ca o fuziune a lucidităţii cu pasiunea. (De altfel inteligenţa e cel mai puternic afrodisiac, iar iubirea e *cosa mentale.)*

În schimb, concepţia lui despre femeie era greşită şi contradictorie. Pe de o parte, ca un bărbat normal (adică, repet, metafizician), avea în prezenţa feminităţii mirarea şi emoţia care idealizează şi fără de care nu există nici iubire, nici cunoaştere. Înţelegea şi definea perfect feminitatea în esenţa ei şi o descria fenomenologic aşa cum e, real şi arhetipal. Dar ar fi vrut-o pe de altă parte şi cum nu e, cum nu poate şi nici nu trebuie să fie, adică oarecum ca el însuşi. E aici o intoleranţă, un absolutism sau mai exact un imperialism de intelectual prea mulţumit de sine şi prea nemulţumit de rest. Se mira de femeie şi o iubea fiindcă e altfel, dar o vroia la fel cu sine. Asta nu mai e ideal, ci utopie, iar utopia duce inevitabil la teroare. (În speţă la misoginie.) Acelaşi lucru îl vedem şi la Eminescu, nu numai la treapta superioară din *Luceafărul*, dar şi la cea inferioară din *Scrisorile* a patra şi a cincea.

Dacă e normal ca bărbatul să filosofeze, nu e mai puţin normal ca femeia să exclame, ca în *Ultima noapte:* „Uf! Şi filosofia

asta!”

Feminitatea fiind, sau încorporînd „sofia” însăşi, o femeie filosoafă e o fiinţă tautologică, deci circumscrisă, fără deschidere; pe de altă parte deschiderea fiind de natura feminităţii, femeia filosoafă îşi neagă natura şi o părăseşte.

Nu pledez aici cîtuşi de puţin pentru femeia ignorantă şi cu atît mai puţin pentru cea proastă. Aceasta e o preferinţă a bărbaţilor mediocri, din stupida lor vanitate şi sete de a domina (în care de obicei se păcălesc, căci prostia e dominatoare, inteligenţa nu). Un bărbat care a avut de-a face cu o femeie proastă, dacă a scăpat, *il court encore*.

E firesc şi frumos ca femeia să se intereseze eventual de filosofie, de n-ar fi decît din curiozitate pentru această ciudată ocupaţie bărbătească; apoi desigur şi din dorinţa de cultură; uneori din reală şi practică nevoie de orientare în propria ei viaţă de femeie (deşi asta ar indica poate o oarecare insuficienţă a instinctului, dar nu neapărat: şi instinctul îşi cere uneori o formulare raţională). Însă filosofia propriu-zisă, aşa cum trebuie să o asume un bărbat, are un caracter de generalitate şi dezinteresare absolută. Femeia nu are de ce să se ocupe de generalităţi, încorporînd ea însăşi o esenţă de ordin general, şi nu trebuie să fie dezinteresată deoarece interesul ei îi transcende individualitatea, fiind al speţei. Femeia feminină, nefiind dezinteresată, nu e totuşi deloc egoistă; numai femeia nefeminină, cea cu ambiţii individuale, devine egoistă, oferind o imagine dezagreabilă.

Preferinţa bărbaţilor mediocri pentru femeile proaste ţine de misoginie. Tot de misoginie ţine (sau în tot cazul duce la ea) utopia intelectualilor de felul lui Camil Petrescu, care vor femei superioare, dar superioare nu ca femei, ceea ce e minunat, ci superioare ca ei înşişi, ceea ce e absurd. Iată de exemplu prea frumoasa dramă a acestui scriitor, *Act veneţian*. Îl vedem acolo pe ilustrul Pietro Gralla, un tip magnific, filosof, mare comandant, generos, brav etc., dar nemaipomenit de infatuat, rigid, luîndu-se, ca şi autorul lui, mult prea în serios şi pretinzînd ca femeia lui să fie întocmai ca el. Personajul acesta, care a trecut prin atîtea şi a văzut atîtea a rămas totuşi cumplit de neînţelegător, lipsit de scepticism şi de înţelepciune. Iar femeia lui, Alta, e o femeie cu adevărat superioară, al cărei gest nebunesc, de a voi să-l ucidă în plină dragoste pentru a salva onoarea, Pietro ar fi trebuit să-l înţeleagă şi admire. *Act veneţian*, această piesă cu o concluzie misogină, se întoarce împotriva autorului, cu totul spre

gloria femeii.

De amore (I)

Mai mult sau mai puţin toată lumea are o viaţă sentimentală, dar marile iubiri sînt foarte rare. De secole literatura şi de cîteva decenii cinematograful au popularizat marea iubire, stîrnind un fel de emulaţie iluzorie. La Rochefoucauld spunea cu dreptate, în una din maximele lui, că puţini oameni s-ar îndrăgosti dacă nu s-ar vorbi aşa mult de dragoste. Adevărul e că marea iubire nu e un fenomen natural, ci unul cultural; acesta îmi pare a fi înţelesul filtrului din *Tristan şi Isolda*. Ortega y Gasset şi după el Denis de Rougemont sînt de părere că filtrul din celebra legendă, băut de altul decît cel căruia îi era destinat, înseamnă caracterul de hazard şi eroare, de aberaţie al îndrăgostirii celor doi amanţi. Cred că nu e aşa: îndrăgostirea nu e întîmplătoare, ci fatală, şi deci nu poate fi vorba de eroare; de aberaţie însă da (dacă putem opune aceşti doi termeni cu etimologie comună). Aberaţie în sensul că e un fenomen nenatural; n-ar trebui să ne ferim de cuvinte: marea iubire e o superioară perversiune. Spiritul se insinuează, răspîndindu-se ca un venin, în toată textura somatică a fiinţei, deviind instinctul de la funcţia lui biologică elementară. Imaginaţia şi inteligenţa sporesc infinit senzualitatea: fenomenul acesta se numeşte *erotism* şi e la baza oricărei mari iubiri: amorul-pasiune e neapărat şi amor fizic. Nu există mare dragoste principial castă, chiar dacă se potenţează prin abstinenţă. Senzualitatea infinit sporită invadează la rîndul ei conştiinţa: sufletul amanţilor e complet contaminat de senzualitate. Marea pasiune presupune o totală înţelegere fizică, o sexualitate liberă de orice inhibiţie sau reticenţă, o dăruire mutuală neistovită şi cu totul lipsită de menajamente. Cazurile acestea sînt extrem de rare; cînd se întîlnesc constituie acele însoţiri absolut inseparabile, ca a lui Antoniu cu Cleopatra, a lui Baudelaire cu Jeanne Duval şi atîtea altele de dragul cărora s-au pierdut ori compromis tronuri. Asemenea cazuri adeveresc mitul reintegrării androginiei originare, de care e vorba în *Banchetul* lui Platon.

De aceea marea dragoste nu poate fi decît împărtăşită şi deci fericită. Montherlant spunea că bucuria în dragoste nu e de a fi iubit ci de a iubi. E adevărat că pentru o fire generoasă, a fi iubit fără a putea iubi e un blestem, aşa cum arată Benjamin Constant în *Adolphe;* asemenea situaţie satisface numai indivizi de tipul Valmont sau Lovelace, care sînt negaţia oricărei forme de iubire şi inclusiv a

erotismului (căci la aceştia erotismul e calculat şi înşelător cu premeditare). Malraux, scriind tocmai despre *Les liaisons dangereuses,* dădea ca element definitoriu al erotismului constrîngerea, dar nu avea dreptate: în erotismul autentic constrîngerea e doar aparentă şi constituie un paradox prin implicita consimţire. (În concepţia lui Malraux erotismul nu duce la iubire; lacuna romanelor acestui aşa de mare scriitor este absenţa iubirii.) Dar erotismul nu e decît prima treaptă a iubirii: intelectualizarea senzualităţii trebuie să se întoarcă într-o erotizare a sufletului, să devină o senzualitate morală.

Pentru aceasta e necesară mutualitatea erotică, prin care sentimentul se adînceşte, creşte, devine irevocabil, marea iubire fiind unică şi definitivă. Montherlant exprimă numai o stare sufletească subiectivă, fără a cuprinde unitatea cuplului. Părerea lui e apropiată de vechea concepţie grecească, după care impulsul erotic e un fenomen al neîmplinirii, fiinţa imperfectă iubind-o pe cea perfectă, care rămîne impasibilă. Această teză e expusă de Platon în mai multe dialoguri, în special în *Lysis,* iar în *Banchetul* (pe lîngă mitul androginiei, care o infirmă) ea se exprimă prin mitul naşterii lui Eros din Penia (indigenţa, lipsa) şi Poros (împlinitul, opulentul). Ideea aceasta e simplistă şi sofistică. Marea iubire nu poate fi decît reciprocă: iubirile unilaterale şi neîmpărtăşite, năzuinţe lipsite de realitate, simple iluzii, nu sînt decît nişte fenomene de infirmitate. Dragostea lui Swann pentru Odette de Crécy nu e o mare iubire ci o simplă manie.

Nu există mare dragoste nefericită. Ea poate fi contrariată, poate deveni fără speranţă, dar fericită e neapărat, căci suprema şi de fapt unica fericire e împărtăşirea în dragoste. Fericirea aceasta nu exclude suferinţa; dimpotrivă. Cine fuge de suferinţă nu va cunoaşte fericirea niciodată. În fond dacă fericirea e totuna cu dragostea, deci cu pasiunea, înseamnă că ea e propriu-zis şi literal: suferinţă. Există, în fiinţele evoluate (pervertite?), o mare sete de a suferi, şi pentru satisfacerea ei toată ingeniozitatea şi, aş spune, tot geniul abia ajung.

Din această sete de a suferi decurge o nevoie de umilinţă ca manifestare atît spontană, cît şi deliberată a iubirii; mai mult spontană la femei, care prin natura lor sînt mai evident vulnerabile şi avide de pasiune, adică literal: de pătimire. Balzac, în maxima LIV din *Physiologie du mariage,* face această observaţie: un bărbat poate cunoaşte că femeia lui e fericită cu el dacă o vede adesea îngenuncheată în preajma lui. Erosul viril tinde să-şi asume, să

cuprindă, îmbrăţişînd-o, pătimirea feminină, iar pentru marea dragoste actul posesiunii este în fond o tentativă frenetică de investigare a *sufletului* femeiesc.

De amore (II)

Se spune că obişnuinţa omoară dragostea. Nu cred deloc acest lucru şi experienţa mi-a demonstrat contrariul. Dar depinde de ce fel de dragoste şi ce fel de obişnuinţă e vorba. Cîtă vreme e vorba de satisfacerea instinctului, adică de o pornire naturală, fireşte că se recade în poligamia biologică a masculului, pe care o teoretiza Schopenhauer (repudiind-o ca manifestare a voinţei de a fi). Impulsul şi secreţia, acompaniate de repertoriul sentimental învăţat la cinema sau din texte de tangouri, devin repede un habitus mecanic, un reflex monoton care-şi epuizează fără întîrziere farmecul: atunci omul caută „altceva" şi găseşte mereu acelaşi lucru. Dar pentru marea iubire, fenomen de cultură, în care intervin inteligenţa şi imaginaţia (în fond un anumit „geniu", dar nu al „speţei") şi care-şi are exemplele în marea literatură (da: iubirea se învaţă, cum se învaţă şi filosofia sau, după Socrate, virtutea), obişnuinţa e un spor continuu şi o fuziune în sensul literal al cuvîntului: o contopire şi o revărsare. De altfel toate marile poveşti de iubire, de la *Tristan* pînă la *La femme abandonnée* a lui Balzac, sînt de lungă durată, deci ale obişnuinţei şi se termină cu moartea. Obişnuinţa în dragoste este o progresivă şi mutuală cunoaştere (dar trebuie să existe pentru asta destulă substanţă); apoi e de asemeni mutuală formare, e deci „operă", iar îndrăgostiţii sînt „autorii" (lat. *augere:* a spori). Obişnuinţa mai este, *last but non least*, amintire, factorul cel mai puternic de sudură între amanţi.

Aceasta înseamnă că marea dragoste nu poate fi una de tinereţe; chiar dacă în unele cazuri începe la tinereţe şi rezistă, ea devine adevărată pasiune numai la maturitate. Maturitatea presupune ştiinţa vieţii şi a durerii, adîncimea sentimentelor şi mai ales: preştiinţa morţii, perspectivă în care dragostea îşi capătă gravitatea. Amanţii iluştri pe care-i cunoaşte istoria nu au fost tineri, şi nici marii îndrăgostiţi din literatură. Să nu ne înşele *Romeo şi Julieta.* Aceasta nu este o piesă despre dragoste ci despre dezastrele urilor ereditare. Adevărata piesă de dragoste a lui Shakespeare este *Antoniu şi Cleopatra.*

Obişnuinţa în dragoste mai înseamnă şi acumularea de invenţie, căci amanţii sînt inventivi. Ei îşi inventă la nesfîrşit chinuri şi delicii, bucurii şi amărăciuni. ~şi inventă un limbaj intim, o inepuizabilă cazuistică, o întreagă distilerie a sentimentelor şi o

infinită tandreţe, compensaţie a entuziastei şi mutualei lor cruzimi (şi generată de ea). Una din cele mai frumoase opere din literatura mai recentă, despre complicitatea în tandreţe şi fericire, adică despre obişnuinţa în dragoste, este piesa lui Edward Albee *Who's affraid of Virginia Woolf?* Cei doi soţi, George şi Martha, în aparenţă se detestă, se ulcerează reciproc, se umilesc, îşi fac viaţa amară, dar violenţele lor nu sînt decît izbucnirile irezistibile ale unei adevărate şi arzătoare pasiuni, plină de o imensă tandreţe nu de tot ascunsă.

Literatura şi biografiile amanţilor celebri ne-au înfăţişat în trecut marile pasiuni ca ilicite şi deci clandestine ori scandaloase. Era inevitabil într-o vreme cînd căsătoriile se făceau pentru avere sau rang şi alegerea nu era la liberul arbitru al celor în cauză. Dar azi, cînd mariajele sînt îndeobşte succesiuni de mai mult sau mai puţin scurte colaje legalizate, colajul definitiv, adică marea iubire ce consumă întreaga existenţă a partenerilor, e posibil sub forma căsniciei. De asemeni, nu numai mentalitatea laică dar şi majoritatea religiilor admit că dragostea nu e doar un mijloc (o „viclenie a naturii") de perpetuare, dar şi un scop în sine. Devenită socialmente licită şi nemaitrebuind să se ascundă şi să recurgă la mesaje cifrate sau să trăiască segregată de restul lumii, marea dragoste nu rămîne mai puţin o „insulă a lui Euthanasius": niciodată cu totul mărturisit, niciodată cu totul ascuns, „dorul de moarte" e morbul cel mai adînc al patimii ce-i mistuie pe îndrăgostiţi şi el le dă acel gust dureros şi vrăjit al voluptăţii şi superba lor melancolie. A muri împreună, aceasta e marea lor sete; Heinrich von Kleist, vrînd să moară cum a murit, împreună cu frumoasa şi fericita Adolfine Vogel, a fost mai puţin nebun decît îl socoteşte istoria literară (dacă pasiunea nu e totuşi nebunie). Nu există pedeapsă mai grea pentru unul din amanţi decît supravieţuirea.

Don Juan

Don Juan ca amant e nul. Experienţa erotică nu e o chestiune de statistică; în nici un caz ea nu se poate consemna într-un registru. Cel mult într-un jurnal. Dar Don Juan nu are timp de aşa ceva şi nici nu ar avea ce scrie; ce ştie el despre fiecare din cele *mille e tre*, sau despre femei în general? (1003, după socoteala lui Leporello, numai în Spania: totalul general e de 2065; ei şi? care e în definitiv diferenţa?) Nici despre sine însuşi ca tactician al seducţiei Don Juan nu ar avea nimic interesant de spus şi e ultimul om din lume care ar putea da un *Jurnal al seducătorului.* Inexperienţa lui în materie erotică e totală, fiindcă e nerăbdător şi pripit. Habar nu are ce poate da o femeie şi nici ce i-ar putea da el însuşi, chiar numai în planul amorului fizic, dacă i-ar acorda acestuia mai multă atenţie şi deci mai mult timp (cu o progresie mai redusă, fireşte, a registrului ţinut de Leporello). Căci marea voluptate erotică nu e imediată şi nici numai fizică, iar senzualitatea e sporită imens de inteligenţă şi imaginaţie. Vorbesc aici, cum se vede, numai de aventurile erotice pasagere, pe care le cunoaşte orice bărbat de oarecare temperament, dar care constituie pentru Don Juan preocuparea exclusivă. Nu vorbesc de legăturile cît de cît durabile, conjugale sau nu, fără de care însă nu există experienţă erotică întreagă. Cu atît mai puţin vorbesc aici de marile iubiri: acestea sînt rare, iar cei mai mulţi trăiesc fără a le cunoaşte. Dar nu e mai puţin evident că Tristan rămîne cel mai mare doctor în voluptate, materie la care Don Juan e perpetuu repetent.

Mijloacele lui de persuasiune galantă sînt de altminteri cu totul simpliste şi grosolane. În celebrul „dramma giocoso” al lui Mozart, sau, mai exact, în libretul superb al lui Da Ponte, Don Juan nu reuşeşte pînă la urmă nimic, nici măcar să fugă de Donna Elvira; în schimb se încurcă nesăbuit în tot felul de imbroglioui şi contratimpuri.

De ce e totuşi Don Juan un erou atît de fascinant? De ce acest crai vulgar e unul din tipurile supreme ale mitologiei culturii, alături de Hamlet, Don Quijote, Faust?

În primul rînd pentru că, în fond, în ciuda „argumentului”, în ciuda temei aparente a libretului, nu numai că nu e deloc un crai vulgar, dar e chiar contrariul, deşi a rămas prototipul acestei triste speţe de bărbaţi. *Don Giovanni* al lui Mozart conţine un mare

paradox, o contradicţie fundamentală care îi dă întregul sens. În ciuda faptului că libretul lui Da Ponte, atît de congenial cu muzica, ni-l arată pe Don Juan nereuşind mai nimic şi folosind tertipuri aşa de ieftine, expresia muzicală îl face irezistibil. Cu toate că *anecdotic* eşuează, *muzical* el e triumfătorul prin excelenţă şi obţine în fond totul, imediat, la simpla lui apariţie. Traiectoria lui e vertiginoasă şi nu cunoaşte piedică; succesul lui e instantaneu şi indiscutabil; de aceea nici nu are nevoie de vreo tactică a seducţiei şi tot de aceea nu se teme de nimic.

Atracţia lui asupra femeilor nu vine din arta voluptăţii, pe care o ignoră şi pentru care nu are timp. Ea vine din faptul că, desconsiderîndu-le ca fiinţe individuale le reduce pe toate la esenţa generală, ceea ce înseamnă şi o violentare morală, o înjosire de care sînt în mod natural avide, dar şi, totodată, un omagiu *abstract*, care le flatează: *Vivan le femmine! Viva il buon vino! Sostegno e gloria d'umanità!* (Act. II, sc. 15). Nefăcînd nici o deosebire între o prinţesă şi o servitoare le despoaie de toată „suprastructura", tratîndu-le brutal şi egalitar: *Pur chè porti la gonnella! Voi sapete quel che fa!* (Act. I, sc. 5). Dar nu cucerirea femeilor ca atare îl interesează, nici măcar din cinică sete de a le domina şi perverti, ca Valmont, care opera cu tenacitate şi viclenie; acţiunile lui Don Juan sînt imediate, fără nici o deliberare, fără o clipă de reflexie; *hic et nunc*. Ceea ce dă conduitei lui o alură eroică şi impunătoare e caracterul ei de funciară şi universală sfidare. Sfidarea tuturor normelor morale şi a oricărei autorităţi e la el dusă pînă la ultimele consecinţe, cu o intransigenţă infailibilă. Hedonismul lui nu e, ca al lui Aristip, conjunctural şi pragmatic, ci de o principialitate radicală, necedînd în faţa nici unei ameninţări. El nu se teme nici de Dumnezeu, nici de infern. Provocînd statuia Comandorului, el sfidează Absolutul şi acceptă fără clintire damnaţiunea, ba chiar şi-o *arogă*, ca o incomparabilă glorie. Aceasta îi încoronează succesiunea neîntreruptă de satisfacţii hedoniste, curmîndu-le într-o apoteoză cutremurătoare. Sosirea la termen a statuii Comandorului, cu acel glas încremenitor, de dincolo de lume, al verdictului inexorabil, îi dă lui Don Juan marea dimensiune tragică: *La tragédie veut un malheur illustre et que l'on entend marcher,* spunea Alain undeva. Prin aceasta Don Juan devine un personaj de mare anvergură şi graba lui erotică fără împlinire capătă alt înţeles şi altă nuanţă decît apărea în primă instanţă. El uzează de privilegiile lui de aristocrat, le etalează cu panaş, dar în acelaşi timp deschide la ele accesul tuturor: *E aperto a tutti quanti*.

Viva la libertà! (Act. I, sc. 21). El incarnează cu maximă forţă morala „libertină” ce decurge din gnoseologia sensualistă a filosofilor secolului al XVIII-lea.1 E de altminteri de remarcat că nici Tirso di Molina, nici Molière nu au impus tipul exemplar al lui Don Juan, ci Mozart, în secolul al XVIII-lea.

Da. Dar lucrurile nu se opresc aci. Mozart e încă şi mai subtil, încă şi mai profund decît atît. *Don Giovanni* precede cu patru ani *Requiem*-ul*;* prin multe din accentele lui îl anunţă. Geniul mozartian are, dedesubtul strălucirii, vervei şi graţiei, o gravitate şi un simţ al absolutului din perspectiva căruia totul îşi capătă adevăratul sens. Paradoxul pe care l-am semnalat, al contradicţiei (dintre libret şi muzică, în *Don Giovanni*, se neagă în cele din urmă prin alt paradox, mai semnificativ; muzica e totuşi de acord cu libretul; nu numai că-l confirmă, dar îl şi supralicitează. După Da Ponte e vorba de *Il dissoluto punito;* după Mozart, Don Juan nu e, în ultimă instanţă, nici atît. Traiectoria lui e, aşa cum spuneam, vertiginoasă; muzica aleargă cavalcadant şi o dată cu ea şi Don Juan, pe nerăsuflate, ca o nălucă. Cupele de şampanie, dansul, cîntecul, sarabandele, ochii strălucitori de concupiscenţă, totul e irezistibil şi îndrăcit, dar el nu se poate opri nici o clipă; s-ar destrăma.

Libertatea pe care o proclama Don Juan e pură contingenţă; e fără deliberare, fără de răspundere, deci fără participarea conştiinţei. Don Juan nu poate face nici o opţiune. Deci libertatea lui e iluzorie. Dar nici vreo fatalitate nu-i stă deasupra. De aceea şi eroismul şi tragedia lui sînt tot iluzorii. *Divertirmi,* asta pretinde el, perpetuu. Dar ştim de la Pascal (şi de la alţii) că nevoia necurmată şi febrilă de divertisment e un mod de a camufla neantul. Neantul, de care Don Juan nu se teme. Nu se teme, căci cine se teme de sine însuşi? Nu se teme nici de flăcări, fiindcă nu-l pot arde. Provocînd statuia nu riscă nimic. Acesta c secretul: Don Juan nu e un erou, nu e un personaj, e doar părere.

1 (Filosofii „libertini” de la începutul sec. al XVII-lea (Gassendi etc.) erau mai „dogmatici”, aveau mai puţină degajare.)

Lectura

Cette terrible masse de livres qui va toujours en augmentant! se văita Leibniz acum aproape trei secole. Ce ar fi zis de tot ce a mai apărut de atunci încoace? Trăim, cum spune Marin Sorescu, în era hîrtiei tipărite. Cînd să citeşti, nu zic tot, nimeni nu pretinde, dar măcar cît să faci faţă demnă ca „intelectual”? Căci intelectual se cheamă unul care poate pomeni multe cărţi, de preferinţă recente sau greu de găsit, ceea ce pe lîngă efectul de epatare mai are şi avantajul de a nu fi prea lesne controlabil. Nu poţi simula cunoaşterea unei cărţi decît faţă de cine nu a citit-o. De altfel cultura nu se poate mima faţă de un om cult, chiar dacă acesta nu a citit nici una din cărţile în discuţie. Dar nu de simulacru şi impostură vreau să vorbesc aici, ci despre lectura efectivă.

Am ajuns cu vremea la încredinţarea că incultura sau cultura nu sînt în raport cu numărul de cărţi citite şi că acestea nu modifică în esenţă vocaţia înnăscută a cuiva pentru cultură sau incultură. Căci există şi vocaţia inculturii. Cunosc oameni care au citit efectiv biblioteci întregi, au dulapuri cu fişe şi ştiu tot ce se poate şti, dar sînt funciarmente şi fără speranţă nişte inculţi. Asta se vede din felul cum se exprimă şi cum abordează anumite situaţii sau probleme. Alţii care n-au citit toată viaţa decît să zicem o sută de cărţi fundamentale (dar sînt atîtea?) au darul culturii, spiritul lor are apetenţa înţelegerii şi cunoaşterii şi se mişcă cu libertate şi siguranţă în lumea ideilor, esenţelor şi formelor.

Fireşte că această apetenţă a spiritului comportă de obicei o irezistibilă şi devorantă sete de lectură: „O sută de mii de cărţi, un milion de cărţi!” cum exclama Papini în acel *Uomo finito* pe care văd cu melancolie că generaţiile noi nu îl mai pomenesc: să fi fost şi asta una din cărţile a căror tărie se istoveşte după o generaţie? N-am mai recitit-o de aproape douăzeci de ani şi faptul acesta poate că e un indiciu. De ce am recitit de nu ştiu cîte ori *Don Quijote*, *Război şi pace*, *Comedia umană*, de pildă, iar pe asta şi atîtea altele nu? Nu e cazul să facem liste, dar recitirile sînt un criteriu de prim-ordin pentru definirea structurii intelectuale a cuiva. Recitirea merge însă destul de greu împreună cu lectura nenumăratelor noutăţi importante care proliferează ca scaunele lui Ionescu. În vremea care a început să se îndepărteze, cînd nu primeam nici cărţi noi, nici reviste, puteam

liniştit şi fără jenă să mă îndeletnicesc „à longueur d'année" cu Platon, cu Goethe, cu Shakespeare, dar acum, trebuind mereu să recunosc că nu l-am citit nici pe Updike, nici pe Bellow, nici pe Claude Simon, nici pe cutare sau cutare (cum vedeţi nu sînt în stare măcar să enumăr mai mulţi) încep să am, cum se zice, „complexe".

Mint. Nu le am. Există o formulă barbară: „a fi cu lectura la zi". La zi! Ce enormă incultură exprimă asemenea vorbă! Sînt de acord că, mai ales în ştiinţă, nu se poate fără informaţie promptă şi – utopic! – completă. Dar informaţia nu e lectură şi cu atît mai puţin cultură. Informaţia e un mijloc de lucru. Iar lectura, pe lîngă o voluptate (deliciile acestui viciu nu sînt chiar nepedepsite, cum credea Valéry Larbaud!) e şi ea tot un mijloc, dar unul a cărui finalitate nu se poate dogmatic determina. E vorba de cunoaştere, de înţelegere, de experienţă (există oare experienţă fără imaginaţie?). De aceea e firesc ca setea de lectură să fie mare la tinereţe şi cu vîrsta să devină mai selectivă şi concentrată. Cineva spunea că citim pînă la 40 de ani: citim, fireşte, şi pe urmă, dar cam pînă atunci se constituie întreg sistemul de referinţe şi asimilare al unui intelectual (dacă e într-adevăr vorba de un intelectual). Asta nu înseamnă scleroză, nici rămînere în urmă. Descartes în a doua parte a vieţii, cînd şi-a clădit opera, nu mai citea aproape nimic. Faulkner (care afecta de altfel cu cochetărie o falsă ignoranţă) mărturisea că propria lui operă nu i-a îngăduit ani de zile să se ţină la curent cu literatura mai nouă. Cine are ceva de spus, cine are, să zic aşa, o „graviditate" spirituală, şi simte crescînd în el rodul gîndirii şi imaginaţiei proprii, e din ce în ce mai puţin disponibil şi capătă o aparentă incuriozitate pentru alte lucruri.

Lectura ca deliciu şi totodată ca mijloc de orientare a spiritului, ca situare pe o axă a existenţei, îşi poate împlini integral funcţia doar cu cîteva cărţi inepuizabile. *Timeo hominem unium libri:* înainte de a avertiza contra mărginiţilor la litera unei singure cărţi, această frază a sfîntului Toma de Aquino, declară redutabilă puterea celui care i-a asimilat temeinic spiritul.

Dar lectura ca „filatelie" şi ca mijloc de a epata pe ignoranţi e un semn de vacuitate mentală. Vorba lui Montaigne: *Surtout, c'est à mon gré bien faire le sot que de faire l'entendu entre ceux qui ne le sont pas* (*Ess.* 3, III).

Despre frivolitate

Cuvîntul „frivolitate” vine de la verbul latinesc *friare*, care înseamnă a fărîmiţa. El implică deci ideea de friabilitate, delicateţe, uşurătate (se aplică de altfel şi unui anumit soi de dantelă). Despicarea firului în patru, spiritul de disociere şi analiză, simţul nuanţelor, subtilitatea, cazuistica, dialectica sînt aşadar, strict vorbind, lucruri frivole. Filosofia e frivolitatea însăşi şi nimeni n-a ilustrat-o ca atare mai bine decît Socrate. Dacă socotim însă, aşa cum acelaşi Socrate o demonstrează de atîtea ori şi în atîtea feluri, trăgînd în cele din urmă consecinţa supremă a convingerii lui, că numai filosofia dă sens şi valoare vieţii, ajungem să spunem că unde nu e frivolitate nu e nici spirit (luînd termenul acesta pe toată scara accepţiilor lui), deci nici artă şi nici curată virtute. Sofiştii (dintre care cel mai ilustru a fost tot Socrate) au reprezentat o superbă şcoală a frivolităţii care şi-a pus pecetea pe toată civilizaţia grecească. Geometria, metafizica şi tragedia sînt produsele frivolităţii – fără de care nu există graţie nici stil, condiţii prealabile ale măreţiei. Urmaşii sofiştilor, de la teologi şi scolastici pînă la filosofii libertini din veacul al XVIII-lea, au dus mai departe frivolitatea spiritului în variantele stilistice pe care le cunoaşte istoria civilizaţiei.

Cînd filosofia a devenit o treabă serioasă făcută de nişte funcţionari specializaţi („meinem Amte gemäss”, zicea Hegel), filosofi la ore fixe, au dispărut şi stilul şi graţia şi măreţia. Cu ei a apărut filistinismul cultural pe care îl denunţa Nietzsche, al cărui principal merit a fost acela de a restaura în filosofie drepturile frivolităţii şi Tragediei. De aici atacurile lui, nu rareori nedrepte, contra a ceea ce numea el „die Hegelei”, contra universitarilor şi pontifilor, şi marea lui preţuire pentru produsele civilizaţiei franţuzeşti, de la gastronomie şi parfumuri pînă la marii moralişti şi la eroii Frondei şi ai Revoluţiei.

Gravitatea filistină şi pedantă înlocuieşte frivolitatea (care implică risc şi aventură) cu futilitatea, care e cazanieră şi inofensivă. Futile sînt toate bibliografiile care statornicesc locuri comune sau descoperiri anodine, futile sînt toate formele de „filatelie” ştiinţifică, după cum futilă este în societate şi în viaţă grija de a-şi vădi cu ostentaţie importanţa sau opulenţa, emulaţie pustiitoare şi vană.

Frivolitatea este dandysm, adică presupune o etică, deci o

axiologie, ca la filosoful Socrate, la înţeleptul Diogene şi – chiar dacă de alt soi – la frumosul Alcibiade sau la norocosul Aristip.

„La mijloc de rău şi bun”

„N-o fi dracul chiar aşa de negru”, zice înţelepciunea populară şi în general are dreptate. Nu e chiar aşa de negru fiindcă de cele mai multe ori nu e chiar dracul. Altfel, cînd e chiar el, să ştiţi că e mult mai negru decît cea mai grozavă negreală pe care v-o puteţi închipui, şi sîntem unii care l-am văzut. Răul care vine din cauze obiective, din interes, din neştiinţă, poate fi împuţinat, corijat, la urma urmelor poate chiar să dispară. Dar există impulsuri atroce, scelerate, fără motiv şi fără scop. Utilitarismul explică foarte multe lucruri, dar nu pe toate; le explică numai pe cele de rînd. Poate dumneavoastră credeţi, dar foarte mulţi nu cred în răul absolut, în răul diabolic, pentru că nu-şi pot reprezenta nimic dezinteresat. *Ucigaşul fără simbrie* al lui Eugen Ionescu dă o imagine teribilă a răului acestuia, incoruptibil, impenetrabil, parcă din altă lume şi totuşi printre noi.

Tot aşa de greu îşi reprezintă oamenii binele dezinteresat, şi nu-l cred; îi atribuie mobiluri, totdeauna foarte logice, de preferinţă cele mai meschine.

Despre lene

Lene insurmontabilă ne inspiră numai lucrurile de care nu sîntem capabili. Nu cred în realitatea talentelor inhibate de lene şi în îndreptăţirea unor regrete de genul: „ce n-ar fi putut să dea omul acesta aşa de înzestrat dacă nu era leneş!” Asemenea înzestrări sînt iluzorii sau numai de manifestare orală, caz în care realizarea, deşi efemeră, are totuşi loc. Foarte mulţi dintre oamenii care au făcut lucruri de seamă erau leneşi: impulsul creator e mai tare decît pregetul şi îşi reclamă înfăptuirea, biruind în cele din urmă lenea şi trecînd şi peste alte obstacole, chiar în condiţii de risc. Singurul lucru care, în cazul acestora, s-ar putea spune, e că au dat mai puţin decît dacă erau mai harnici; dar şi asta e o eroare, căci mai multul poate că nu ar fi fost şi nu este în cele mai multe cazuri decît produsul diluat al unui habitus proliferant. Lenea multora vine din proasta întrebuinţare a aptitudinilor sau din nesocotirea acestora în însărcinările pe care le primesc. De aceea, foarte mulţi leneşi la slujbă sînt industrioşi şi asidui la alte îndeletniciri, socotite manii sau divertismente şi în care s-ar ilustra cu merit şi folos (ceea ce uneori se întîmplă) dacă prejudecata seriozităţii sau lipsa de fantezie nu i-ar frîna. E adevărat că nenumăraţi sînt cei care neavînd nici o aptitudine vădită, sînt relativ apţi pentru orice treabă; ei sînt adesea socialmente utili, dar din ei se alcătuieşte uriaşul corp al funcţiilor parazitare, din ce în ce mai abstracte, mai rigide, mai obstructive. Ei constituie detaşamentul formidabil al lenei active, organizată, cumplită hidră cronofagă, proliferatoare de impedimente.

Lenea pierde timpul, dar reveria, contemplarea, meditaţia, lăsarea în voia hazardului nu sînt totdeauna timp pierdut. Lenea absolută e rară fiindcă oamenii universal incapabili sînt puţini, dar boala lor e progresivă şi fără leac, căci nimic nu e mai obositor decît inactivitatea totală. Există, e adevărat, tot rară, la cealaltă extremă, inactivitatea totală şi absolutul, adică neantul contemplaţiei, la asceţii Orientului, care „pierd” timpul în mod deliberat, fiindcă repudiază temporalitatea. În tot cazul, extremele atingîndu-se, incapabilii absoluţi sau înţelepţii absoluţi nu-şi pierd decît propriul timp, dar lenea activă pierde timpul tuturor. Nu e timp mai irevocabil pierdut decît cel confiscat de formalităţi, prezenţe obligate şi activităţi marginale. Viaţa fiind temporală, fiecare oră răpită ne sfîrtecă

existenţa, ne mutilează, ne amputează fiinţa. Cronofagia este un asasinat; fiecare pisălog e un atentator, dar lenea activă e cea mai perfidă formă a genocidului. Toţi aferaţii, pseudoeficienţii, copleşiţii şi copleşitorii cu treburi sînt nişte incapabili de reculegere, de răbdare, de răbdătoare şi lentă gîndire, de concentrare pe probleme esenţiale. Dacă n-ar avea activitatea n-ar şti ce să facă.

Fireşte că lenea activă, neputîndu-şi reprezenta elaborările mentale, nu le recunoaşte; judecînd după manifestări vizibile şi criterii cantitative, le preferă totdeauna mediocritatea laborioasă care îi e conaturală; socoteşte meritorie numai munca făcută fără plăcere deci fără vocaţie şi numai pe cea cu noaptea în cap, cea nocturnă părîndu-i capriciu sau subversiune. Din lene de a gîndi ea nu acordă credit gîndirii, pe care o crede lene. Şi într-adevăr, la înfăţişare gîndirea seamănă foarte bine cu lenea şi nu rareori merg împreună. Descartes dormea 12 ceasuri pe zi şi mai stătea lungit încă vreo cîteva; bine făcea dacă nu-şi schimba obiceiul, mergînd să ţină prelegeri la 5 dimineaţa într-un palat prost încălzit de la Septentrion, unde i s-a tras moartea din asta. Jules Renard spune despre nu ştiu cine, şi vorba lui nu e o simplă butadă: *„il travaille comme un imbécile au lieu de paresser comme un homme intelligent”*.

Un apărător al civilizaţiei

Jean-Jacques Rousseau, bietul de el, a rămas de pomină ca duşman al civilizaţiei şi al gusturilor subţiri; totodată, fireşte, şi al învăţăturii sau, cum se zicea, „des Sciences et des Arts”. Cum ar veni, un avocat al mojiciei, al unei golănii ignare pe cît de sfidătoare, pe atît de plîngăreaţă. Există, de totdeauna, idealul unui soi de vandalism sentimental şi ciufut, de obicei cu motivările cele mai grosolane utilitare, pe care, fără exces de tocmeală, îl atribuim lui Rousseau. Personajele foarte puţin simpatice, ca de pildă Sénécal din *L’Education sentimentale*, Bazarov al lui Turgheniev sau alţii de acelaşi soi, par să aibă ceva rousseau-ist în caracterul lor. La această imagine a lui Jean-Jacques a contribuit faptul că singura lui carte care se citeşte sînt *Confesiunile* şi că teoriile lui se cunosc îndeobşte doar din rezumate didactice, foarte simplificatoare. Dar înclinaţiile „populacières” şi ancilare, picarescul, tenta de masochism, cazuistica sentimentală şi alte trăsături de asemenea natură pe care le dau în vileag *Confesiunile* nu sînt deloc aşa de plebee cum le socoteşte lumea. Ele sînt, din contră, trăsături de mare rafinament, de nuanţă aristocratică, simptomatice pentru societăţile ultraşlefuite. Rousseau era departe de a fi acel necioplit pe oare şi-l închipuie mulţi, fie adepţi, fie detractori. În anii fericiţi, şi nu puţini, cît a stat la Chambéry şi apoi la Charmettes, îşi completase temeinic cultura; era un excelent muzician, reputat ca atare; la Paris a fost intimul celei mai briliante societăţi, atît printre oameni de lume şi de spirit, cît şi în mediul marii finanţe; a fost cîtva timp şi în diplomaţie. Cînd ne spune că la un moment dat şi-a lepădat lenjeria fină pentru a se îmbrăca mai simplu e vorba în fond de o toană boierească, la fel cu gustul pentru deghizament (un timp a umblat în costum armenesc).

Iată, într-un pasaj din *Émile*, sub ce deziderat îşi închipuie Rousseau faimoasa „întoarcere la natură”: „Là, je rassemblerais une société, plus choisie que nombreuse, d’amis aimant le plaisir et s’y connaissant, de femmes qui puissent sortir de leur fauteuil et se prêter aux jeux champêtres...” Vă puteţi imagina un Sénécal, un Bazarov vorbind aşa, sau mai degrabă un mare senior plictisit de etichetă? De altfel noţiunea de natură, ca şi imaginea ei bucolică erau pentru lumea lui Rousseau, ca şi pentru multe generaţii anterioare, abstracte şi livreşti, adică păstrau ceva din reprezentarea arcadiană şi din

mecanicismul raţionalist. De aceeaşi esenţă e şi nu mai puţin faimoasa imagine a lui „bon sauvage”, foarte la modă în epocă, dar care cu două secole mai devreme apărea şi la Montaigne (*Ess.* I, c. XXXI).

Ceea ce face forţa lui Rousseau este cinismul, în accepţia filosofică a termenului, prin care se leagă de Diogene, de Socrate, de diferitele „secte” de la finele lumii alexandrine sau romane, inclusiv primii creştini, de franciscanism şi de alte manifestări mai mult sau mai puţin „contestatare” ce s-au mai ivit de atunci pînă în zilele noastre. E greşit a vedea în „cinismul” acesta o atitudine potrivnică civilizaţiei. Din contră, e o reacţie de apărare a civilizaţiei, ameninţată să degenereze prin hipertrofiere şi prin primatul mijloacelor asupra scopurilor, ceea ce duce la dezumanizare. „Sentimentalismul” rousseau-ist restaurînd drepturile inimii nu face decît să dezvolte ideea pascaliană cu „le cœur a ses raisons...”; aceasta înseamnă a conserva fiinţei umane esenţa ei de persoană şi deci a apăra civilizaţia. Căci ceea ce întemeiază şi defineşte civilizaţia nu este şi nu poate fi altceva decît principiul fundamental al dreptului civil, şi anume: distincţia dintre persoane şi bunuri. Cînd persoanele sînt tratate ca bunuri sau cînd, ca în tehnolatria ce ameninţă veacul nostru, bunurile ajung să fie tratate ca persoane, sîntem în plină barbarie, după cum barbare sînt şi comunităţile în care noţiunea de persoană cu caracterul ei individual nu s-a desprins încă. Rousseau, scriind *Contractul social*, a statornicit irevocabil cîteva din preceptele civilizaţiei. Recitind acum această carte (o mai citisem ca student, pentru o lucrare de seminar), mă frapează logica ei inflexibilă şi acea lapidaritate a stilului care e semnul superb şi infailibil al adevărurilor perene. Sociologia, etnografia şi istoria cercetînd „genetic” sau „morfologic” fenomenele ne spun că ideea de „contract social” e abstractă, arbitrară şi neconformă cu empiria. Se poate. Nu asta importă. De altminteri arbitrară nu poate fi de vreme ce e strict raţională. Abstractă, da; tocmai asta îi face frumuseţea şi validitatea.

Rousseau contra Caliban

Ideea contractului social e un postulat raţionalist: nu-i o invenţie a lui Rousseau; cu un secol înainte, Hobbes (care nici el nu era primul) îşi întemeiase doctrina politică pe acelaşi principiu, care, ca orice postulat, e indemonstrabil şi apodictic.

Bineînţeles că acest pact primordial nu s-a încheiat în mod expres niciodată. Omul ca atare e din capul locului o fiinţă socială: o ştim de la Aristotel. Contractul e doar presupus: *a supposed covenant*, cum îl numeşte Hobbes. E o convenţie abstractă indispensabilă pentru a înţelege alcătuirea şi articulaţia societăţii civile.

Deosebirea dintre concepţia lui Hobbes şi cea a lui Rousseau nu e deloc neînsemnată. Primul concepe contractul nu numai între indivizii ce se asociază, dar şi între aceştia şi putere; apoi o dată admis contractul iniţial, îi retrage bilateralitatea sancţiunii, ajungînd la concepţia unei ordini uniforme şi absolutiste. Idealul unei atare concepţii e „despotismul luminat"; fericita împrejurare că la un moment dat s-au ivit într-adevăr pe cîte undeva nişte monarhi luminaţi nu era totuşi mai puţin aleatorie; puteau să nu se ivească; în tot cazul nu se poate conta pe ei. Pentru Rousseau, contractul iniţial e presupus numai între asociaţi egali; puterea, ca organ executiv, le e subordonată prin delegaţie. Astfel Rousseau reuşeşte să dea pactului o calitate cu adevărat contractuală, păstrîndu-i permanent caracterul „sinalagmatic", cu girul sancţiunii virtuale. Rousseau desfăşoară teoretic, în evantai, cu o rigoare deductivă impecabilă, formele diferite de împlinire a pactului ce decurg din varietatea condiţiilor naturale; cu aceeaşi logică, ţinînd seama de dinamica socială, deduce condiţiile în care pactul devine caduc, legitimînd revoluţia (*revolvo, revolutus* – a recădea, a relua). Relaţia şi determinarea mutuală dintre interesul particular şi cel general convoacă în mod spontan şi necesar pe cetăţeni în forul public. E adevărat că, luînd ca model perfect al societăţii civile tipul cetăţii cu perimetru restrîns, Rousseau nu acceptă ideea de reprezentare, pe care democraţia modernă, ce se reclamă oricum şi de la el, a consacrat-o totuşi. Pe de altă parte, nu e mai puţin adevărat că prototipul societăţii civile, recte al civilizaţiei, rămîne „cetatea", iar dezvoltarea imperiilor şi marilor state în măsura în care sînt „civilizate" îi păstrează cel puţin în principiu ideea (de n-ar fi decît ca *anamnesis*) şi-i găsesc succedanee, între care cele mai

însemnate sînt totuşi diferitele forme de reprezentare.

Dar dacă ne gîndim că cele mai strălucite civilizaţii ale vechimii au fost sclavagiste şi deci tratau ca bunuri un mare număr de persoane, ce ne facem cu autonomia persoanei, care e condiţia oricărui contract posibil şi însăşi finalitatea societăţii civile? Mai mult decît atît, sînt autori, deloc lipsiţi de însemnătate, care chiar susţin că civilizaţia s-a întemeiat pe sclavie. Nu ştiu cum să ies din contradicţia aceasta; aş putea să încerc cu vreun sofism sau cu un citat din Aristotel, dar nu doresc absolut deloc să fac pe apărătorul sclavagismului; pe de altă parte, nici să ponegresc societatea atenianã sau pe cea romană clasică. Dar pot măcar să-l invoc pe Rousseau însuşi, fiindcă de el vorbim; nici el nu a rezolvat această aporie şi s-a mulţumit să pomenească imperfecţiunile inerente lucrurilor omeneşti; foloseşte însă prilejul ca să-şi mustre contemporanii cu această exhortaţie: „Pour vous, peuples modernes, vous n’avez point d’esclaves, mais vous l’êtes; vous payez leur liberté de la vôtre; vous avez beau vanter cette préférence, j’y trouve plus de lâcheté que d’humanité” (*Contractul social*, III, c. XV). Iar despre poporul cetăţilor greceşti, iată ce spune: „Il était sans cesse assemblé sur la place. Il habitait un climat doux; il n’était pas avide; des esclaves faisaient ses travaux; sa grande affaire était sa liberté”.

(Id.) De sclavagism, slavă Domnului, pe Rousseau nu-l poate bănui nimeni; dar din citatele pe care le-am dat se poate lesne vedea că din familia lui spirituală fac parte Hölderlin, Nietzsche, Valéry, dar nicidecum Caliban.

Caliban travestit

Un sociolog al culturii, Ferdinand Tönnies, a scris către finele veacului trecut o carte căreia faima nu i-a lipsit: *Gemeinschaft und Gesellschaft.* Teoria lui, pe scurt, era cam aceasta: formaţiunile sociale comunitare (adică primitive, tribale, n. n.) sînt organice; în ele rolul individualităţii e cvasinul; ele au o spiritualitate unitară, vie, plenară. Societatea, dimpotrivă, are un caracter mecanic, e un agregat de individualităţi al căror liber arbitru fărîmiţează unitatea întregului şi al căror intelect îi descompune şi sclerozează sau dizolvă sufletul colectiv. Cu o generaţie după Tönnies a venit Leo Frobenius, ale cărui cercetări de etnografie africană, făcute cu metoda morfologică din ştiinţele naturii, au dus la o concepţie asupra culturii ca „organism", deci ca fenomen circumscris. Aceste studii au revelat faptul că populaţiile primitive trăiesc în cadrul unor viziuni cosmologice şi metafizice foarte coerente şi profunde şi au o artă a cărei funcţie exorcistică şi magică se exprimă în forme cu totul remarcabile. Vechea imagine convenţională a lui „bon sauvage" a căpătat o substanţă pozitivă, de mare interes, devenind un ferment fecund pentru arta popoarelor civilizate şi pentru filosofie şi ştiinţă. Astăzi un Lévi-Strauss duce mai departe cercetările de etnologie în acelaşi spirit şi cu un ecou cel puţin tot atît de mare.

Între timp Oswald Spengler, plecînd de la ideea organicităţii culturilor, a elaborat o teorie a devenirii lor în circuit închis, oarecum după schema unui „corsi e ricorsi". După concepţia lui, cultura îmbătrînind degenerează în „civilizaţie", care e o forma de cristalizare şi osificare, adică în definitiv o necroză a organismului social şi spiritual. El a formulat cu cel mai mare succes vestita antinomie între cultură şi civilizaţie, acceptată aproape fără discuţie în filosofia culturii. Cam în aceeaşi vreme alt gînditor, Ludwig Klages, a dezvoltat o teorie cumva înrudită despre antagonismul esenţial dintre suflet (adică viaţă) şi spirit (adică moarte), în patru sau cinci volume compacte ale unei cărţi vestite, pe care mărturisesc deschis că nu am citit-o pînă acum şi nici nu sînt sigur că voi apuca s-o citesc de acum încolo, întrucît cu vîrsta mi-a scăzut simţitor pofta de alte lecturi decît cele de care ştiu sigur dinainte că-mi plac deosebit de mult.

Răsunetul teoriei lui Spengler a fost aşa de mare încît i-a

amărît bătrîneţea lui Tönnies, care se căina nu fără pizmă că în fond ideea fusese a lui. Într-adevăr, suprapunerea noţiunilor de „comunitate” şi „societate” cu cele de „cultură” şi „civilizaţie”, aşa cum le definesc, la interval de treizeci de ani, cei doi gînditori, se poate face perfect.

Din concepţiile acestea, ar rezulta superioritatea „culturii” (care ar fi un fenomen tribal) asupra „civilizaţiei” (care ar fi unul societar), adică, în fond, cultura ar aparţine mai degrabă satelor africane sau polineziene, fireşte şi oşene sau huţule, decît saloanelor franţuzeşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea.

S-ar putea face o observaţie, care poate că s-a şi făcut, dar nu e de prisos a o repeta: antiteza dintre comunitate şi societate, respectiv: cultură şi civilizaţie, nu e, de fapt, cea dintre „organic” şi „mecanic” (de care gînditorii germani pe care i-am pomenit aveau a-i mulţumi în primul rînd lui Goethe, dar acesta, în ultimă instanţă, ar ieşi, după teoriile lor, osîndit, împreună cu societatea lui de la Weimar). Adevărata antiteză e aceasta: cultura tribală e totalitară, cea societară, adică civilizaţia, e dialectică, în accepţia socratică, adică a dialogului. În comunităţile tribale cultura e un fenomen global, un bloc nediferenţiat, oricît de interesantă şi profundă ar fi; în societatea civilă ea e un fenomen de articulaţie şi relaţie. Civilizaţia, orice ar spune Spengler şi ceilalţi, nu exclude cultura, ci o implică, dezvoltînd-o diversificat.

Una din cele mai grave erori, pe care o comit atît cei care în numele „culturii” repudiază civilizaţia, cît şi cei care o exaltă în numele „progresului”, este cea de a o confunda cu tehnicitatea şi maşinismul. Civilizaţia presupune progresul, desigur, fiind dialectică şi deci istorică, dar ceea ce îi este esenţial e dezvoltarea civilităţii, nu a tehnicităţii. Tehnicitatea (de la gr. *techné:* artă, meşteşug) este subordonată conştiinţei civile, pe care o exprimă şi o serveşte. Progresul tehnic, confortul, maşinismul sînt mijloace, nu scopuri. Nu avioanele, rachetele, butoanele prin apăsarea cărora se obţin cine ştie ce comodităţi, dau măsura civilizaţiei, ci numai gradul de civilitate. Toate avantajele tehnicii şi maşinilor pot coincide cu cea mai atroce barbarie dacă din mijloace devin scopuri şi prevalează asupra conştiinţei civile. Astăzi sîntem ameninţaţi de barbaria tehnolatră, care e în măsură să blocheze contractul social. În opunere cu *tehnolatria* există altă formă de barbarie, anume, *biolatria*, al cărei gust îl dădea mai sus-pomenitul Klages. Biolatria aceasta nu se mărgineşte numai la vitalismul exaltat şi instinctual, ale cărui excese

le-a cunoscut istoria contemporană mult prea bine. Ea poate lua forme de „spiritualitate”, ajungînd să se piardă într-o adoraţie contemplativă faţă de viaţă în general. Din dispreţ pentru deşertăciunile intelectualităţii şi din sila de a-şi toci coatele cu Aristotel sau Kant, lenea minţii are ca foarte comodă soluţie biolatria contemplativă.

Dar contemplaţia, eventual negarea „principiului de individuaţie” sau alte practici ale detaşării pot exista şi au valoare numai întrucît presupun prealabil stadiul societăţii civile.

Altminteri atît chipul ciberneticianului, cît şi al contemplativului nu sînt decît nişte măşti ale lui Caliban.

Conversaţia ca artă

De nu greşesc, apostolul Pavel spune undeva, într-o Epistolă, că la Judecata de Apoi vom da socoteală pentru fiecare vorbă de prisos pe care am rostit-o. Dacă e aşa, prea puţini vor scăpa şi nu ştiu cum ne vom descurca noi, ceilalţi muritori.

Clauza aceasta îmi pare, desigur, foarte severă, nu însă şi nedreaptă. Limbuţia şi trăncăneala sînt pierzanie curată, nu încape îndoială. Vine o vîrstă cînd cunoaştem iuţeala timpului şi irosirea în zadar a celei mai mari părţi din puţinul ce ne rămîne. De cel risipit în reverie şi lene nu e păcat, cel puţin nu totdeauna, dar de cel de care ne jefuiesc flecarii şi pisălogii sau de cel pe care-l prăpădim noi înşine sporovăind de pomană ar trebui să ne fie jale.

Cred însă că severitatea apostolului nu vizează comunicările strict utilitare (dacă bineînţeles nu au intenţii vinovate) şi nici vorbele pline de miez şi dreaptă învăţătură. Dar nu putem totuşi să spunem numai lucruri esenţiale şi de o înţelepciune adîncă! Ne mai spunem şi ce ne trece prin cap, fleacuri, glume sau vorbe de clacă; ne mai găsim şi teme de discuţie mai mult sau mai puţin serioase, dar care în fond ne sînt indiferente. Avem nevoie de această vorbărie şi ne face plăcere; altfel ne-am afanisi. Poate că nu toate vorbele acestea sînt chiar totdeauna de prisos şi poate că de multe din ele vom fi absolviţi la înfricoşata judecată.

De altminteri, un mare filosof, Heidegger, are în cartea sa *Sein und Zeit* un paragraf, al 35-lea, în care se ocupă de vorbărie (*das Gerede*), pe care o consideră „un fenomen pozitiv constituit din modul cotidian al înţelegerii şi interpretării”. În felul său sucit şi adînc de a spune adevăruri de multe ori elementare, Heidegger consideră „vorbăria” ca un stadiu mai superficial dar necesar al „vorbirii”, legat ca şi aceasta de condiţia lumească a fiinţei umane (*In-der-Welt-sein*)*;* aşadar dincoace de autenticitatea şi gravitatea ei, care, cum spune el, e întru moarte (*Sein-zum-Tode*). Există de altfel unul sau mai multe ordine monahale în care se practică disciplina tăcerii şi ai căror membri nu-şi spun altceva cînd se întîlnesc decît: „Frate, sîntem muritori”. Iată aşadar cea mai consecventă formă de „Sein-zum-Tode”. Înţelepciunea acestora e absolută, dar ei au părăsit lumea cu toate nevoile şi pasiunile ei. Noi, cei ce trăim în lume, nu am putea şi nici nu ar fi rezonabil să ne impunem o asemenea regulă.

De aceea, dacă într-adevăr vorbăria e îndeobşte o dezolantă şi prostească pierzanie, există şi o vorbărie indispensabilă vieţii în societate şi care e una din plăcerile acesteia. Se numeşte în mod elegant: conversaţie.

Cunoştinţele mele de etnologie şi sociologie primitivă sînt mai puţin decît rudimentare, de aceea nu mă încumet să afirm decît sub rezerva unei păreri mai autorizate că în comunităţile gregare nu există propriu-zis conversaţie. Cred că acolo, în afara de stricta utilitate, convorbirile au un caracter canonic şi stereotip, chiar dacă (sau mai ales fiindcă) exprimă în paremii o experienţă acumulată anonim. E adevărat că, pe lîngă aceasta, un fenomen nelipsit şi chiar specific al acestor comunităţi îl constituie „vorbele de clacă" şi desigur comerajul – bîrfa – pe care, în forme evoluate, le întîlnim şi în conversaţiile de salon. Dar ele sînt aici un rest, o persistenţă primitivă, ca multe din manifestările şi obiceiurile noastre.

Conversaţia propriu-zisă presupune însă o articulaţie socială diferenţiată, în care conştiinţa individuală s-a desprins şi cristalizat. Nu e deci posibilă decît în stadiul de societate, recte de civilizaţie. De asta şi-a intitulat La Bruyère capitolul respectiv: *De la société et de la conversation.* Este aşa fiindcă numai civilizatul e apt de singurătate. Unii însă (mulţi) nu o suportă sau mai exact nu se suportă în singurătate şi se adună ca să „omoare timpul": mizeria acestei nevoi de petrecere a tratat-o, cum se ştie, Pascal. Dar numai nevoia *perpetuă* de divertisment denotă vidul interior. Altfel e firească, fiind una din manifestările sociabilităţii, tot atît de esenţială insului civilizat ca şi solitudinea.

Fiind o plăcere, conversaţia e o valoare şi deci materie de artă. Ca artă e una a cuvîntului, aşadar e de domeniul literaturii, ca şi oratoria. Ea presupune talent şi pricepere, adică propriu-zis meşteşug (*tehné*). S-a pomenit de altfel în istoria culturii de „arta conversaţiei" care, cum se ştie, a avut epoci de mare înflorire şi influenţă, de pildă în societatea franceză clasică. Ca şi speciile literare, ea poate fi spirituală, gravă sau frivolă, narativă sau ideativă etc. Artistul conversaţiei, sau *causeur*-ul, ca orice artist, îşi pregăteşte, premeditat sau nu, opera în singurătate şi tăcere. Cel mai ilustru meşter în această artă a fost fără nici o îndoială Socrate.

Conversaţia ca artă şi nu ca simplu bavardaj, deci avînd *stil*, e posibilă numai într-o lume în care lupta pentru existenţă nu domină conştiinţele, ci îşi permite luxul discreţiei. O lume care se întrece alergînd după bunuri, mereu altele, prea multe inutile, o lume în care

răgazul nu e decît „deconectare”, o lume în care „cultura” e adaos de cunoştinţe dar nu spor de cunoaştere şi de conştiinţă şi se propagă prin „mass-media” e o lume în care, desigur, vorbăria nu lipseşte, căci nu va lipsi niciodată, dar lipseşte conversaţia şi cu atît mai mult arta conversaţiei. Iar această lipsă e un neîndoielnic simptom de barbarie.

Don Juan altfel văzut

În plan erotic Don Juan nu e decît o nălucă: fascinant şi inexistent. Dar poate fi privit şi altfel: ca funcţie politică.

Mai în adîncime gîndite lucrurile, orice adevărată vocaţie politică derivă tot dintr-un sîmbure erotic, bineînţeles nu în accepţia curentă a termenului. Ca şi celelalte domenii fundamentale ale manifestării umanului: arta, religia, filosofia şi negoţul, politicul are ca esenţă iubirea. Iubirea şi moartea. Facem politică fiindcă iubim, facem politică fiindcă sîntem muritori. Ura şi lupta decurg tot de aici. Conservarea şi prosperitatea cetăţii, pacea şi războiul, cultura şi economia, aceste raţiuni ale politicului sînt esenţial legate de tema iubirii şi a morţii.

Din acest punct de vedere, desigur, Don Juan nu poate avea o funcţie primordială. Nu poate fi om de stat, căci ar duce la ruina statului: Don Juan la putere e Caligula. Nu poate fi nici luptător in opoziţie, fiindcă nu cunoaşte iubirea şi e capricios şi nestatornic. Iar opoziţia consecventă are ca ţel tot puterea. Dar Don Juan în plan politic are sau poate avea o funcţie secundară şi tranzitorie, dar pozitivă, anume una de ferment.

Kierkegaard spune că Don Juan este prin excelenţă exponentul senzualităţii. Nu ştiu dacă e aşa; în tot cazul senzualitatea la el se consumă în imediat; nu trece dincolo de iluzie. Dar Don Juan, în versiunea lui cea mai eminentă, adică cea dată de Mozart, este exponentul senzualismului ca gnoseologie şi morală. El reprezintă filosofia secolului al XVIII-lea, a lui Helvetius, La Mettrie şi d'Holbach. E prototipul „libertinului" din acea epocă în care acest termen se suprapunea cu cel de „philosophe". Imoralismul hedonist a fost atunci un ferment împotriva absolutismului şi a autorităţii, iar rolul lui a fost, oricum, unul libertar. În opera lui Mozart unul din momentele cele mai semnificative este aria lui Don Juan: „*Viva la libertà*" reluată pe toate vocile de ceilalţi (dar la fiecare cu alt înţeles). Această libertate proclamată de Don Juan nu e însă decît una a *imediatului*, în vreme ce libertatea ca înţelegere a necesităţii e una *mediată*. Don Juan lansează formula, dar nu-i poate urmări finalitatea. E vorba doar de libertatea *de care dispune el*, de altfel una fără obligaţii şi răspunderi. Nu e vorba la el de idealul de libertate, adică de libertatea ce trebuie cucerită şi al cărei preţ e mereu exigibil

şi niciodată definitiv plătit. Tot aşa e şi replica lui Don Juan din piesa lui Molière: „Je te le donne pour l'amour de l'humanité". Această dragoste de umanitate nu e la el decît o formulă abstractă şi expeditivă, deşi, evident, nu ipocrită. (Ca adversar al moralei, Don Juan nu poate fi ipocrit; nu poate fi şi fiindcă nu există decît în imediat.) Nu mai puţin însă aceste două proclamaţii ale lui, pentru libertate şi umanitate, au ecou şi se perpetuează. Don Juan anunţă Revoluţia şi îi netezeşte drumul, dar face aceasta fiindcă e adversarul societăţii; acest produs ultim al societăţii feudale e fermentul propriei ei distrugeri fiindcă nu-şi mai recunoaşte obligaţiile originare. De aceea, deşi uzează de privilegiile sale, e dispus să le depună. Dar nu s-ar acomoda nici cu o nouă societate. O cheamă, dar asta e tot o sfidare. Îi întinde mîna, dar nu-i recunoaşte legitimitatea justiţiară. Nu recunoaşte justiţia fiindcă nu cunoaşte iubirea. Dar: *on ne badine pas avec l'amour.* Funcţia politică a lui Don Juan e fără urmare. Urmează Comandorul.

Cît sentiment, atîta inteligenţă

Mediocritatea omenească vine din penuria sentimentelor, nu din a inteligenţei. Inteligenţa singură nu merge foarte departe. De capătul ei se dă destul de repede, o dată cu soluţiile practice pe care le găseşte în impasurile şi nevoile existenţei. Acesta e rostul ei propriu-zis, finalitatea ei efectivă: „le moyen de se tirer d'affaire", cum zicea Bergson. Dincolo de pragul acesta, mecanismul ei merge în gol, dar cu efecte de ordin combinatoriu care foarte adesea epatează.

Inteligenţa devine cu adevărat mare şi capabilă de o progresie nelimitată, devine acel miracol al minţii umane care sporeşte conştiinţa şi o adînceşte, numai în aliaj cu un mare sentiment şi e pe măsura acestuia: cît sentiment, atîta inteligenţă. Nu e vorba neapărat de „sentimente frumoase", ci profunde şi tari. (Răutatea e în ultimă instanţă prostie, de asta sînt sigur; dar numai în ultimă instanţă, adică în esenţa ei primară în care nu e de fapt altceva decît inaptitudine la sentimente, deci un factor de împuţinare a inteligenţei. Altfel, cum spune un vers dintr-un sonet al lui Voiculescu: „*e înţelepciune a şti să fii şi rău*".*)*

Inteligenţa singură, cu jocul ei combinatoriu, în vid, poate produce tot felul de pseudomorfoze „teoretice" şi „abstracte", iar respectivul ins, de obicei prea mulţumit de sine, ajunge uşor să treacă drept „intelectual" şi „gînditor", dar pînă la urmă nu se poate să nu-şi dea mediocritatea pe faţă.

Adevărata putere de abstracţie, implicînd totodată simţul realului şi pe cel al absolutului, e propulsată de un irezistibil resort pasional; reprezentarea categoriilor, substanţelor, a „structurilor", cum se zice acum la tot pasul, comprehensia relaţiilor şi „entelehiilor" sînt cu atît mai clare şi mai sigure cu cît sentimentul care li se asociază e mai tare. Din tăria aceasta a sentimentului s-au putut naşte marile tensiuni dialectice din dialogurile socratice, de pildă, sau ale „disputei universaliilor" şi nu mai puţin, în lumea lui Bacon şi Shakespeare, ceea ce un eseist român a numit cu o formulă admirabilă: „patima inducţiei".

Cunoaşterea şi spiritul „ştiinţific" (ori mai bine numit „geometric", după vorba lui Pascal) sînt însă definite prin obiectivitate, răceală, luciditate şi lipsă de afecte; aşa ni se spune. Eu cred că obiectivitatea şi „răceala" sînt tot nişte atitudini de sentiment

(ca şi moderaţia, care e, trebuie spus, la antipodul mediocrităţii). Cît despre luciditate, ea e pur şi simplu în raport direct cu puterea afectivă. Aceasta ascute luciditatea la infinit şi e la rîndu-i, de asemeni, infinit sporită de ea. Dovada cea mai evidentă e Dostoievski. Părerea că „a fi lucid" înseamnă a face abstracţie de sentimente şi a trece peste ele e o pură stupiditate şi nu exprimă altceva decît înfumurare şi nesimţire. Dar să nu luăm drept sentimente orice porniri sau simple apetituri, setea de laude, vanitatea, diferitele lăcomii trupeşti şi sufleteşti, care nu pot în nici un caz face casă bună cu luciditatea.

Inteligenţa goală, tocmai prin faptul că dincolo de funcţia ei imediat practică se mişcă în speculaţii combinatorii, în fond tautologice şi sterile, nu e aptă de veritabil pragmatism. Acesta, care reprezintă verificarea şi împlinirea oricărei concepţii teoretice, dînd sensul ultim al filosofiei şi absolvind-o de gratuitate, implică o axiologie şi deci, cu necesitate, un suport sentimental.

Mediocritatea speculaţiilor combinatorii, oricît ar fi de ingenioasă, se vădeşte şi în faptul că la aşa-numitele „jocuri de inteligenţă" (bridge, şah etc.) se găsesc jucători de primă forţă şi dintre cele mai desăvîrşite nulităţi. De asemeni e remarcabilă siguranţa cu care mai toate nulităţile (şi chiar unii de-a dreptul oligofreni) prind imediat orice posibilă combinaţie utilitară în faţa căreia oameni de mare intelectualitate sînt de obicei orbi şi neajutoraţi.

Un matematician, profesor universitar, care e şi un om deosebit de cult, mi-a mărturisit cîndva că ceea ce i se pare îngrijorător în disciplina lui e faptul că permite a gîndi neantul cu prea multă uşurinţă. Asta înseamnă a nu avea şi sentimentul neantului, deci în fond a nu-l gîndi. Adică a-l folosi ca simplu *flatus vocis* într-o vană reţea combinatorie. Cred că marii matematicieni (să zicem de la Pitagora încoace) şi orice adevăraţi oameni de ştiinţă, orice minţi capabile de gîndire abstractă şi generalizatoare au neapărat o fire profund sentimentală.

Despre mulţumirea de sine

Prostul modest (căci există şi specia aceasta, dar din cauze obiective se împuţinează văzînd cu ochii) poate că nu e vătămător, dar nici aura aceea straşnică nu o are, a prostului trufaş şi încîntat de sine. O vorbă românească spune că prostul dacă nu-i şi fudul n-are haz. Ne amuzăm pe seama lui, dar asta nu răscumpără decît destul de platonic faptul că e de obicei agresiv şi setos de întîietate. Apariţia lui, jovială uneori, de regulă solemnă, emană o autoritate care impune multora: *un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire.*

Dar nu despre prostia fudulă mi-am propus să vorbesc acum, ci despre un fenomen mult mai subtil, anume: mulţumirea de sine la oameni deosebit de inteligenţi şi talentaţi, ştiutori de multă carte. Desigur, de la un anumit nivel mental oricine e în stare să se judece şi nu e obligatoriu ca judecata aceasta să fie totdeauna sau precumpănitor negativă. Excesul nemulţumirii de sine e chiar mai jenant pentru terţi decît contrariul său, fiindcă e crispat şi fără haz: manifestarea lui prea stăruitoare e o necuviinţă. El dovedeşte un egocentrism bolnăvicios, tot aşa de tiranic şi obsedant ca şi în cazul excesului contrariu.

În cadrul acestei succinte cercetări nu intră aşadar aprobarea pe care, cu mai multa sau mai puţina obiectivitate de care sîntem omeneşte capabili, ne-o dăm de obicei nouă înşine (poate chiar, în forul cel mai interior, mai rar decît s-ar părea). Aceasta e totuşi o judecată *a posteriori* şi rezultatul de fiece dată al unei deliberări (fie ea, eventual, afectată de oarecare părtinire). Ce mă interesează aici e perpetua şi irepresibila satisfacţie *a priori*, mai mult ori mai puţin vădită (după gradul de bună creştere şi răbdare) pe care o întîlnim la destui oameni plini nu numai de ei înşişi, dar şi de remarcabile calităţi. Sînt unii, de pildă (cine nu cunoaşte asemenea cazuri?) cu un dar deosebit al vorbirii, care uimeşte şi place; s-ar putea bucura de o mai statornică preţuire dacă n-ar fi mult mai neobosiţi decît cei mai benevolenţi auditori: complezenţa insaţiabilă cu care se ascultă îi face pînă la urmă nesuferiţi. Plus destul de naiva lor prezumţie că pentru oricine, oricînd, e un noroc şi un privilegiu fără pereche să asiste la strălucitele lor probe de virtuozitate dialectică şi că orice interes şi că orice gînd intim al altuia e neglijabil faţă de teoriile, opiniile, planurile şi vorbele lor de spirit. (În unele momente de rea şi

iconoclastă dispoziţie mă întreb dacă n-ar fi încăput şi Socrate în această categorie.)

Cu sau fără darul vorbirii, prezumţia şi suficienţa aceasta (pe care nici o îndoială de sine nu o clatină cu adevărat, ci numai de formă, fie din cochetărie, fie pentru împăcarea conştiinţei) se mai manifestă şi prin pedanterie, prin etalarea erudiţiei, chiar şi printr-un anumit fel de tăcere sau un aer neglijent.

În scris, o anumită dezinvoltură, o vervă şi o facondă pline de subtilitate şi la curent cu toate, sau dimpotrivă, dense şi criptice pagini fără punctuaţie sînt nu rareori expresia mulţumirii de sine mai mult decît a unei substanţe imanente.

În genere s-ar părea că satisfăcuţii aceştia au permanent nevoie de admiraţie, ceea ce ar însemna că nu sînt chiar aşa de „satisfăcuţi" în accepţia proprie a termenului şi că trebuie mereu să epateze pe cineva pentru a fi siguri că există, aşa cum fricosul exorcizează întunericul prin zgomot. De fapt sînt din capul locului epataţi de ei înşişi şi îşi contemplă mereu propria şi avantajoasa lor imagine, ceea ce nu înseamnă propriu-zis „narcisism". Narcisismul în sensul în care-l invoca Ion Barbu, de pildă, e legat de o anumită concepţie cosmologică în care microcosmul reproduce macrocosmul şi deci cel ce-şi contemplă propria imagine contemplă în ea esenţa lumii; mulţumitul de sine contemplă însă în lume ceea ce-i pare a fi efectul propriei lui esenţe, pe care nu o poate găsi în sine însuşi şi care nu e în fond decît o fantasmă; fără refracţia sa în alţii s-ar deştrăma.

Substanţa fiinţei umane se constituie cu adevărat numai prin asumarea profundă şi constantă a unui autentic sentiment, ceea ce dă, cum spuneam şi altădată, forţă şi propulsie inteligenţei. Fără sentiment, inteligenţa se mişcă în exerciţii de ordin combinatoriu; ori exerciţiile combinatorii sînt prin excelenţă „epatante" şi au totdeauna nevoie de asistenţă. Inteligenţa lipsită de sentiment intră în cercul vicios al epatării altora prin epatarea de sine.

Ritmurile elementare

Înainte de primul război mondial, Yvonne Blondel, fata ministrului Franţei la Bucureşti, s-a dus să petreacă, împreună cu alţi tineri din societatea înaltă, cîteva zile la o moşie, undeva prin Argeş. Acolo, cine ştie cum, a cunoscut un tînăr ţăran de care s-a îndrăgostit şi cu care s-a şi măritat. Tatăl ei, care în perioada neutralităţii noastre a jucat la Bucureşti un rol diplomatic de primă importanţă, a plecat apoi urmîndu-şi în alte ţări prestigioasa carieră, iar ea a rămas toată viaţa în satul din Argeş, unde a trăit ca o ţărancă de la noi.

Încercaţi să vă reprezentaţi nu numai nemaipomenitul scandal monden, dar mai cu seamă viaţa pe care a dus-o de atunci această femeie, fără toaletele, parfumurile şi balurile *high-life*-ului în care fusese crescută ca domnişoară. Toată viaţa a muls vaca, a muncit ca orice ţărancă, a mîncat mămăligă şi ceapă în loc de stridii şi homari, a umblat legată la cap cu basma şi probabil desculţă şi nu a mai vorbit decît (cu accent parizian) o românească învăţată uşor, căci dragostea e profesorul cel mai bun. A mai vorbit franţuzeşte o singură dată, după al doilea război, cînd întîmplarea a făcut să treacă prin satul acela o doamnă din Bucureşti, fostă prietenă din tinereţe, căreia i-a mărturisit că viaţa i-a fost foarte grea, dar de o fericire fără seamăn.

Mult înainte de acest fapt real, Maupassant scrisese o nuvelă cu subiect identic, cu singura deosebire, bineînţeles, că lucrurile se petreceau nu în Argeş, ci în Corsica. Nu se mai poate şti dacă Yvonne Blondel citise această nuvelă care-i prefigura destinul, dar Maupassant, scriind-o (e o nuvelă frumoasă, dar nu cine ştie ce) nu i-a dat, dincolo de o antiteză destul de forţată, toată semnificaţia pe care o implică. Fiica diplomatului francez devenită ţărancă din Argeş a întruchipat absolutul iubirii, care e în primul rînd o moarte: a trecut brusc, săgetată fulgerător, într-o insulă a lui Euthanasius. Moartă pentru lumea ei, cu care a rupt irevocabil orice legătură, a trecut efectiv „pe lumea cealaltă”, de neconceput din perspectiva vieţii ei anterioare. Lăsînd la o parte toate imaginile convenţional-romantice ale prinţesei îndrăgostite de un păstor, ale domnişoarei excedată de lux şi frivolitate dar atrasă de un ţăran voinic şi chipeş, lăsînd la o parte tot acest repertoriu idilic şi rousseau-ist, gîndiţi-vă la ce au putut să-şi spună o viaţă întreagă aceste două fiinţe atît de flagrant

deosebite ca educaţie, obiceiuri, gusturi şi mai ales ca viziune asupra lumii. Fără doar şi poate, tînăra franţuzoaică s-a dat acestui bărbat dintr-o nebunie, fără să-l cunoască: n-avusese în nici un caz cînd şi cum să afle cu ce fel de om se condamnă la perpetuă înlănţuire. Desigur, în primele luni, în primele veri şi în primele ierni, totul trebuie să-i fi părut de o noutate exaltantă; dar au trecut decenii în care nimic sau aproape nimic din tot ce învăţase şi preţuise înainte nu mai avea rost. Ca după treizeci de ani şi mai bine să declare că a avut parte de o fericire fără seamăn, înseamnă nu numai că bărbatul acela o fi fost un om deştept şi bun (care, oricum, nu se poate să nu fi întrecut totuşi din cînd în cînd măsura, cu vorba ori cu fapta, cum se întîmplă, îndeosebi după băutură), dar înseamnă mai ales că universul în care a pătruns i-a oferit o împlinire absolută, axată pe valori fundamentale şi desfăşurată în consonanţă cu marile ritmuri fireşti ale vieţii elementare.

Personal nu pot suferi diferitele forme de demagogie rusticizantă, sămănătoristă, păşunistă şi celelalte. Pe de altă parte ştiu că necesitatea istorică transformă din ce în ce mai repede structura milenară a lumii ţărăneşti în altceva şi că, aşa cum spune Marin Preda cu lucidă melancolie, întoarcerea e imposibilă. Ţăranii de azi au televizor, ştiu tot ce se întîmplă în lume, care nu mai e pentru ei acel cosmos închis a cărui axă trece prin vatra satului lor şi al cărui elogiu îl făcea atît de inspirat Lucian Blaga.

Dar răsfoiesc cîteodată albume cu fotografii vechi, din tinereţea mea sau a părinţilor şi bunicilor mei; mă frapează mai ales îmbrăcămintea femeilor. Unele mode au fost frumoase, crinolinele de pildă. Dar altele? Ce mai pălării, ce vulpi caraghioase atîrnate pe umăr! Ce cîrlionţi frizaţi fără noimă! De necrezut pare azi pe drept atunci vestita frumuseţe a multor cucoane. Pe lîngă acestea, cît de mare şi nesmintită e graţia feminină şi eleganţa de secole neschimbată a iilor şi fotelor, ce nobilă e simplitatea fără de fard a chipului femeiesc legat cu basma, ca al *Choephore*-lor lui Eschil!

Nu vreau cîtuşi de puţin să fac şi eu exhortaţii bucolice, de care mi-a fost totdeauna silă. Mă gîndesc la extraordinara şi îndelungata alchimie interioară a Yvonnei Blondel, mă gîndesc la marea ei reuşită metafizică.2

2 Ulterior am aflat că imaginea pe care o dădeam asupra vieţii Yvonnei Blondel era în întregime falsă. Singurul element veridic din versiunea mea e că a fost în adevăr

căsătorită cu un român, cu care a trăit cea mai mare parte a vieţii la ţară. Dar îl cunoscuse în 1918, la Paris, ca ofiţer de aviaţie venit dintr-o misiune în Anglia. După căsătorie părăsind armata a devenit „gentleman-farmer”. Aşadar mutaţia de orizont existenţ ial pe care o presupunea viziunea mea imaginară în realitate nu s-a produs. Cum de am ajuns să o fantazez? Încă din copilărie reţinusem frumosul nume al fiicei de ambasador francez însoţită la ţară cu un român. La imaginea mea a contribuit, poate, printr-un fenomen de falsă memorie, şi nuvela lui Maupassant. Mirifica poveste de iubire, în care am crezut de-a lungul deceniilor, rămîne pentru mine încărcată de un adevăr de altă esenţă decît cel biografic.

Civilizaţia pietonului

Nicăieri mai bine decît la Siena nu am înţeles ce înseamnă civilizaţia pietonului. Vechea cetate a Sienei e cuprinsă toată înăuntrul unui zid împrejmuitor, rămas intact din secolul al XIII-lea. Oraşul arată şi azi ca acum şase veacuri: nici o schimbare sau adaos nu a mai putut încăpea de atunci în desăvîrşita lui alcătuire. Imobilele mai noi au trebuit să se întindă în afara incintei. Dar viaţa oraşului e în interiorul acesteia, printre clădirile medievale, pe aceleaşi străzi fără trotuar şi cu rigolă mediană pe care se agitau odinioară gibelinii. Acolo sînt magazine, cafenele, baruri, restaurante, birouri şi agenţii comerciale şi bancare, sedii de societăţi anonime şi multe panouri publicitare. Pulsul vieţii citadine se simte foarte tare. Zidurile sînt pline de afişe politice, prin care reprezentanţi ai diferitelor partide polemizează violent în probleme de interes local: asta nu face deloc impresia unor „querelles de clocher" sau mărunte daraveri provinciale, ci dimpotrivă dă sentimentul unui pronunţat spirit civic, preocupat de actualitatea (în accepţie aristotelică) a treburilor obşteşti. Pasiunile municipale au fost de altminteri dintotdeauna foarte vii în această cetate, independentă între secolele al XII-lea şi al XVI-lea; rivalităţile şi disensiunile dintre partide, precum şi dintre cele şaptesprezece circumscripţii ale oraşului nu i-au dus pe cetăţeni pînă la uitarea interesului comun. Subjugată de Carol Quintul, cetatea s-a răsculat şi a susţinut în 1554 un asediu faimos prin rezistenţa şi eroismul populaţiei, îndeosebi al femeilor.

Totul în oraşul acesta e conceput pentru pieton, care e stăpînul şi beneficiarul edificiilor publice. Trăsurile sau, azi, maşinile se strecoară cum pot; de altfel utilitatea vehiculelor este evident aproape nulă în cuprinsul oraşului. Distanţele sînt pe măsura pietonului, adică a unui ins circulînd în oraş cu sau fără treabă, dar niciodată grăbit. Nu oricine merge pe jos e prin faptul acesta un pieton: poate fi drumeţ, excursionist, pelerin, vagabond. Noţiunea de pieton presupune existenţa cetăţii, adică a unei organizări urbane în care administraţia publică e propice intereselor private şi relaţiilor civile. Din aceste relaţii decurg atît *civilitatea*, care înseamnă respect mutual, cît şi *civilizaţia*, care înseamnă obiectivarea acestui respect, adică generalizarea lui în forme superioare purtînd amprenta unui stil. Cadrul urban, edificiile, străzile, pieţele, operele de artă, veşmintele,

conduita morală, expresia vorbită şi scrisă, deci cărţile atît ca obiecte materiale, cît şi ca substanţă intelectuală, definesc în total ceea ce se numeşte „civilizaţie” şi sînt totodată formele respectului mutual dintre persoane, cît şi ale celui faţă de bunuri, fie private, fie publice. În piaţă are loc *negotium*, în ambele înţelesuri ale termenului: şi negoţ şi dezbatere obştească. Atîta timp cît civilizaţia e vie şi autentică, pietonul e spontan interesat de viaţa publică: apărînd libertatea cetăţii îşi apără propria lui libertate şi viaţă privată. Frumuseţea bunurilor publice dă măsura consideraţiei de care se bucură pietonul în societatea respectivă şi deci măsura civilizaţiei acelei societăţi. Cum spunea G. Călinescu: „Un bogat într-o ţară fără valori publice e sărac”.

Totdeauna acţiunile civice, revendicările populare, înlăturarea tiraniei, ratificarea puterii s-au făcut prin convocarea pietonilor, prin apelul la ei. Oricare ar fi tihna şi belşugul dinăuntrul caselor, libertatea şi civilizaţia unei societăţi se văd în stradă. Acolo unde autoritatea pietonului lipseşte, oamenii sînt fatalişti, n-au încredere nici în şansele, nici în valoarea acţiunii şi efortului, iar spiritul devine esopic, se ocultează şi se consideră „condamnat la absolut”, adică incongruent cu istoria.

Cînd administraţia publică începe să nu mai ţină seama de sentimentele şi dezideratele pietonului, cînd acesta nu se mai sinchiseşte de viaţa obştească, e semn că civilizaţia se atrofiază şi e iremediabil sortită pieirii, eventual chiar sub cele mai strălucite aparenţe, de pildă în plină euforie cibernetică şi informaţională. Acolo unde pietonul nu mai e decît o simplă unitate statistică, unde devine o infimă insectă alergînd de la un capăt la altul al metropolei, fie în metrou, fie în maşină, fără să mai contemple edificiile multicentenare, fără să se mai plimbe prin pieţe şi grădini, fără să se mai oprească în faţa orologiului sau să intre şi să se reculeagă sub vastele bolţi ale Domului, contemplîndu-i pilaştrii, vitraliile sau picturile, acolo civilizaţia cedează terenul pentru o nouă barbarie, cu atît mai devastatoare cu cît e mai tehnicizată, mai confortabilă şi mai sigură de superioritatea ei.

Ilya Ehrenburg avea dreptate scriind că dacă în epoca noastră s-au realizat cele mai prodigioase cuceriri ale ştiinţei şi dacă transformările sociale sînt angajate pe calea progresului revoluţionar, în schimb civilizaţia umană pare, paradoxal, într-un îngrijorător regres. Ehrenburg a scrutat bine realităţile actuale ale planetei noastre, care s-ar părea că „se grăbeşte”. Către ce?

II

Filosofia lui Sadoveanu

„Pilaştrii de la Memfis şi numerele de aur ale lui Pitagora vor domni pînă la istovirea ciclurilor”

(M. Sadoveanu, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*).

Oricîte şi oricît de întemeiate motivări sociologice, psihologice, morale etc. i s-au adus şi i se mai pot aduce, sămănătorismul rămîne un fenomen profund negativ în istoria noastră culturală. Faţă de superioara intelectualitate pe care o atinsesem în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu Kogălniceanu, Hasdeu, Eminescu, Maiorescu, Odobescu, Ion Ghica şi Caragiale, sămănătorismul a însemnat reacţia unei mentalităţi primare, un fenomen de anticultură şi retrogradare ce nu e străin de ceea ce Max Scheler a denunţat ca „morală a resentimentului”. Nocivitatea sămănătorismului nu a expirat cu totul nici pînă astăzi; în diverse zone nu totdeauna periferice ale culturii, îşi mai face simţită persistenţa, flatînd idiosincraziile inferioare.

Totuşi, dintre corifeii acestei aberante mişcări s-au ales doi prozatori, cei mai mari ai limbii române de la Caragiale încoace şi, nu mă sfiesc a crede, printre cei mai mari de pretutindeni şi de totdeauna: N. Iorga şi Mihail Sadoveanu. Operele lor sînt aproape neverosimile prodigii; torenţială a lui Iorga, a lui Sadoveanu „ca un fluviu american” (cum s-a spus), ele uluiesc prin uriaşa lor cuprindere, în care toate stările şi devenirile, miriadele de drame şi exultaţii ale vieţii şi morţii, au loc pe toate treptele lumii şi ale fiinţei. În viziunea, sau mai bine spus în *viziunile* lui Iorga, aceste trepte ale lumii şi ale fiinţei sînt la scara umanităţii şi a istoriei. Sadoveanu merge mai departe şi cuprinde mai mult; el are intuiţia unei vaste cosmologii polifonice, scara umanităţii inserîndu-se la el în cea a universului ca totalitate. Iorga are, cum spuneam, *viziuni*, abrupte şi discontinue, reprezentări ale empiriei umane; Sadoveanu are o unică şi continuă viziune, o *teorie* a universului, de la infinitul mic şi de la

mineral pînă la armonia sferelor („Teorie” înseamnă în greceşte: viziune desfăşurată, contemplaţie, dar şi: procesiune; verbul *theoreo* înseamnă, pe de o parte, a privi, a examina, a medita, şi, pe de alta, a face parte dintr-o „teorie”, dintr-o procesiune). Opera lui Sadoveanu, în totalitatea ei (şi cu atît mai mult cea de maturitate, scrisă între cele două războaie), are un caracter esenţialmente „teoretic” şi procesional; n-ar trebui să se omită faptul că această operă este parcursă de un fir iniţiatic, în cîteva locuri semnalat prin aluzii transparente. Iorga, dimpotrivă, e humoral şi profan. Cîtuşi de puţin nu vreau să spun că Sadoveanu ar fi „mai mare”; lăsînd faptul că geniile nu se măsoară, personal cred că-l prefer pe Iorga ca scriitor; stilul lui are o anvergură, o siguranţă instantanee, incomparabile. „Modernitatea” şi „originalitatea” lui sînt surprinzătoare. (Remarc faptul fiindcă-i adevărat, deşi aceste două noţiuni nu înseamnă nimic în planul valorii.)

Dacă Iorga e un mare artist care se ignoră (ca artă el miza pe teatru, unde a eşuat total, dar poate nu era deplin conştient de forţa shakespeariană şi splendoarea eruptivă a portretisticii lui şi a fulgerărilor extraordinare din cărţile lui de istorie sau din proza lui jurnalistică), Sadoveanu, în schimb, e un artist total conştient de arta lui, o artă îndelung premeditată. Paradoxul meu (aparent) e că Sadoveanu e cel mai intelectual scriitor român de la Eminescu încoace. El avea un sistem coerent al universului, o concepţie rotundă, totalitară, despre lume. Dar nu şi-a exprimat filosofia la modul speculaţiei abstracte, ci a implicat-o în uriaşul poem cosmologic alcătuit din romanele şi povestirile lui. De la Parmenide, Empedocle sau Lucreţiu pînă la Leonardo da Vinci, Goethe sau Balzac, există o mare tradiţie a filosofiei implicite, transferată în creaţia artistică. Dacă-l comparăm pe Sadoveanu cu Blaga, de pildă, care, deşi mare poet, şi-a exprimat filosofia în limbajul speculativ, sfîrşim prin a vedea că, în ciuda bogăţiei de idei şi a deosebit de fascinantei speculaţii a lui Blaga, filosofia lui este lipsită de universalitate, fiind o metafizică a „românescului”. (Are într-un loc un capitol despre „apriorismul românesc”!) Oricît de ingenioasă ar fi speculaţia, nu se poate întemeia o mare filosofie pe un perimetru în definitiv „geografic” şi fără postulate de o absolută generalitate1. Filosofia lui Sadoveanu ţine de o concepţie pitagoreică despre lume, implicînd în mod consecvent cîteva din marile teme şi idei ale gîndirii umane.2 Asta aş încerca acum, nu să demonstrez, dar să scot în evidenţă.

Cineva (Al. Ivasiuc) spunea cu drept cuvînt că înţelepciunea populară a simţului comun nu are nimic de-a face cu filosofia şi că, un ţăran de pildă, sau un vraci african, oricît de înţelepţi, nu şi-ar pune niciodată problema posibilităţii judecăţilor sintetice *a priori*. Desigur. Dar există această înţelepciune acumulată empiric şi mai există cealaltă, care decurge necesar dintr-un sistem teoretic şi care justifică etimologia cuvîntului „filosofie". O adevărată concepţie filosofică are totdeauna consecinţe pragmatice, iar înţelepciunea este acest „praxis" pe care teoria îl are ca finalitate. Sadoveanu era un înţelept din categoria aceasta.

Ceva din superstiţiile sămănătoriste obliterează şi acum înţelegerea lui Sadoveanu. Cîntăreţ al naturii şi al sufletului ţărănesc, ostil civilizaţiei tehnice şi urbane etc. etc. apoi: farmecul povestitorului, dulceaţa graiului moldovenesc, viaţa patriarhală etc. etc. apoi, fireşte, reversul: durerile înăbuşite, păcatele boiereşti, florile ofilite şi celelalte. Toate acestea, care sînt, bineînţeles, adevărate (şi care cam îndepărtează pe unii cititori, printre care mă număr, întîrziindu-le – în cel mai bun caz – interesul), au împiedicat mult timp şi împiedică încă pătrunderea în esenţa operei. La vremea sa, Eugen Lovinescu recuzase cu bune argumente tot idilismul acesta patriarhal: „Şi Rusia s-a deşteptat tîrziu la civilizaţie, păstrîndu-şi ca şi noi vechea structură agrară ca temelie a vieţii naţionale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol şi alţii, ea îmbrăţişează totuşi întregul popor rus şi e esenţial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluţionar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şi religioase, într-un cuvînt un om cu o bogată viaţă sufletească. El nu e cuconul Gheorghieş, nici cuconul Andrieş; cînd totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieţii lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni" (*Istoria civilizaţiei române moderne*, II, p. 212, Buc., 1925). Într-adevăr, toţi cuconii aceştia pentru care Sadoveanu are atîta predilecţie sînt de cele mai multe ori fastidioşi şi stereotipi cu bineţele, cu sfătoşenia şi cu cotnarul lor. Dar, deşi autorul cam abuzează de ei, în principiu au un rost, iar stereotipia şi vacuitatea lor sînt necesare, impuse de funcţia lor care este introductivă şi ceremonioasă; ei aparţin unei convenţii,

au o funcţionalitate formală, sau „formulară”. Nu pot fi subiect de satiră; satira socială sau de moravuri e cu totul străină spiritului sadovenian, chiar dacă aspecte jalnice ale stărilor sociale apar adesea, cum e şi firesc, în această operă. Eroii frămîntaţi de probleme morale şi metafizice, intelectualii cu conştiinţa sfîşiată nu se manifestă ca atare în opera lui Sadoveanu şi de aici vine părerea că această operă este lipsită de idei. Există în opera aceasta personaje de mare intelectualitate (Kesarion Breb, Platon din Sakkoudion, Ştefan cel Mare, Amfilohie Şendrea etc.), dar nu asistăm la manifestarea intelectualităţii lor, la procesele lor mentale şi morale. La Sadoveanu ideile nu sînt ale indivizilor şi nu intră în dezbatere; ele sînt „deasupra”, ca acel *nous* al lui Anaxagora sau, mai bine, ca ideile platoniciene. Dacă nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conştiinţei morale şi ale inteligenţei, nici etosul revoltei şi idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca acela sadovenian *nu există idealuri, ci nostalgii.* Idealurile şi dramele conştiinţei sînt fenomene ale negaţiei; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmaţiei sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui şi care exprimă mai exact nuanţa) a încuviinţării.

Există două atitudini, două mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul şi a celor care îl refuză. Aceştia din urmă sînt eroii conştiinţei individuale, marii idealişti, nihiliştii, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepţie monistă, totalitară şi rotundă, o viziune armonioasă şi sferică în care totul îşi are raţiunea şi locul. O atare concepţie presupune un providenţialism şi un *amor fati.* Nu presupune însă şi un optimism satisfăcut, de tipul „tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles”. Chiar dacă o atare concepţie şi deci o operă ca a lui Sadoveanu are în total o linişte şi o seninătate exemplare şi oferă un tablou bucolic, e loc într-însa pentru toate tragediile, toate cruzimile, toate fatalităţile şi pentru o nesfîrşită tristeţe. Aproape toate scrierile lui Sadoveanu narează fapte cumplite, răzbunări atroce, destine dezastruoase. Iubirile sînt la el în genere lamentabile eşecuri sau de o tragică şi implacabilă fatalitate ca a Haiei Sanis sau a lui Alecu Ruset. Chiar şi *Creanga de aur*, în miresme de migdali şi chiparoşi şi sub briza Propontidei, e o fatală şi fără de sorţi poveste de iubire, înconjurată de cruzime şi pizmă.

H. Sanielevici îl acuzase pe Sadoveanu de sadism şi morbiditate; fireşte că nu ne putem însuşi o asemenea părere, dar nu e mai puţin adevărat că în detaliu Sadoveanu e un scriitor sumbru.

Toate dramele şi catastrofele individuale sînt însă integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierd ca propriile noastre drame şi destine în ordinea infinită a universului.

Cînd şi-a scris capitolul consacrat lui Sadoveanu, din *Istoria literaturii române*, G. Călinescu nu ajunsese încă la acea imagine întreagă asupra operei, pe care o va da în marea prefaţă la ediţia de *Romane şi povestiri istorice*, în două volume (EPL, 1961). În capitolul amintit (în care nici nu pomeneşte *Creanga de aur*, cheie de boltă a operei), G. Călinescu releva ca fapt esenţial la Sadoveanu: regresiunea spre elementar. Elementar atît în sensul naturii, cît şi în accepţie morală. Sadoveanu ar face apologia „reducţiei sufleteşti". Faţă de ofensele şi mutilările impuse de civilizaţie, fiinţa şi-ar căuta refugiul în singurătăţile pădurii şi pustietatea peşterilor, păstrîndu-şi simplitatea sufletească. Printr-o asemenea interpretare, adevărată dar limitativă, ajungem la imaginea unui Sadoveanu rousseau-ist. Dar conceptul de „natură" al lui Rousseau este abstract şi sumar, ca şi conceptul său asupra omului primitiv. Comuniunea sadoveniană cu puterile elementare şi obscure ale naturii nu are nimic comun cu pedagogia sentimentală (şi raţionalistă) a lui Rousseau. E absolut greşit a vedea în Sadoveanu un „naturist" şi un contemptor al civilizaţiei. El vede în natură dinamica elementelor, infinita pulsaţie, generatoare şi devoratoare, a vieţii universale. Natura e pentru el o „epifanie" a misterului cosmic. Regresiunea spre elementar nu înseamnă un refugiu în barbarie, ci voinţa de a conserva esenţa unui anumit tip de civilizaţie. Să remarcăm că în solitudinile rupestre evocate de Sadoveanu nu sînt numai baci cititori în stele, ci şi cărturari şi magi ca aceia de la Izvorul Alb sau ca Decheneu al XXXII-lea şi urmaşul acestuia, Kesarion Breb, cel iniţiat la Memphis şi trăit în sferele înalte ale rafinatului Bizanţ. Regresiunea aceasta înseamnă nostalgia originarului: e o trimitere la *arhè*, la începuturi. Civilizaţia arhaică la care aspiră Sadoveanu şi a cărei structură o conservă nu este rudimentară, ci primordială, adică nedegradată. Năzuinţa la arhaitate nu înseamnă involuţie sau retrogradare, ci reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipal. Patriarhalitatea sadoveniană este aproximarea arhetipiei primordiale, e deci o restaurare. La scară mică sau mare, aceasta se poate realiza în variate momente sau condiţii istorice; cea mai deplină o înfăţişează Sadoveanu în ciclul fraţilor Jderi, sub domnia lui Ştefan cel Mare.

Nostalgia arhetipurilor este în fond o *anamnesis* platonicianã şi presupune mitul eternei reîntoarceri. *Sadoveanu nu poate fi înţeles fără mitul eternei reîntoarceri.*

Iar necontenita mişunare, lentele, milenarele migraţiuni şi mutaţii ale materiei, însufleţită sau nu, care se petrec în „teoria" lumii sadoveniene, sînt metempsihoza aceluiaşi unic suflet universal prin succesiunea eonilor.

1 Fiindcă ştiu pornirea multora de a răstălmăci şi a atribui vorbelor sau faptelor mobiluri joase sau de circumstanţă, m-aş putea aştepta să se înţeleagă că l-am „înjurat" pe Blaga. De aceea declar aici că această critică, pe care aş fi făcut-o oricînd, nu-mi împuţinează admiraţia pentru opera filosofică a lui Blaga, care, orice obiecţii i-am aduce şi chiar dacă nu a dat propriu-zis o mare filosofie, rămîne un mare gînditor.

2 La fireasca obiecţie că Sadoveanu e „specific naţional" şi chiar regionalist, răspund cu una din vorbele lui: „Asta-i numaidecît!" Adică vădit şi de primă instanţă. Dar aici mă ocup de ultima instanţă şi de ceea ce nu e vădit, ci implicit.

Balzac

Ceea ce lumea, în genere, percepe cel mai greu e tocmai evidenţa. Asta ne-a spus-o şi Edgar Poe în celebra lui povestire: lucrul cel mai bine ascuns e cel care se află mai la vedere.

Aşa, de exemplu, mai toţi cei care se interesează de literatura universală iau ca bună părerea după care Franţa nu ar avea nici un geniu culminant de talia unor Shakespeare la englezi, Dante la italieni, Cervantes la spanioli, Goethe la germani sau Dostoievski la ruşi, dar în schimb literatura franceză luată ca întreg ar răscumpăra prin geniul ei global această lipsă. Părerea aceasta, pe care o putem întîlni şi la destui critici francezi, o exprimă în *Essai sur la France* şi Ernst-Robert Curtius.

E aici încă un caz de nevedere a copacului din cauza pădurii. Nu înţeleg cum chiar şi Curtius, care pe de altă parte a scris cea mai solidă şi comprehensivă carte despre Balzac, a putut să treacă peste faptul, care-mi pare evidenţa însăşi, că geniul suprem al literaturii franceze nu e altul decît tocmai Balzac, cu nimic mai prejos de Shakespeare sau Dostoievski. Ceea ce-l handicapează în perspectiva istoriei literaturii este, pe de o parte, numărul celorlalţi mari scriitori francezi şi calitatea mai îngrijită a multora dintre ei, iar pe de altă parte însăşi dimensiunea covîrşitoare a operei lui, prea evidentă.

Există o alergie antibalzaciană pe care aş numi-o *estetism* nu atît pentru că nu poate răbda excesele, retorica şi faimoasa lipsă de gust ale lui Balzac, cît mai ales pentru că nu-i acceptă desfăşurarea vizionară, adică literal: *teoria.* Estetismul e funciarmente ateoretic, prisma estetică fiind senzorială (termenul însuşi vine de la verbul grecesc *aisthanomai* – a percepe cu simţurile). În esenţă estetismul este o empirie şi deci o *misologie.* Opera lui Balzac e însă, dimpotrivă, propriu-zis şi în toate accepţiile, o *polilogie.* Vom reveni la aceasta îndată; pentru moment vreau să spun ceva despre estetismul, recte empirismul cel mai recent şi idiosincraziile lui.

De cîţiva ani încoace apare o literatură care se numeşte „obiectală”; ea constituie un curent ce se reclamă ca „şcoală a privirii” sau a „constatului”; această literatură duce mai departe premisele alteia, ceva mai veche şi mai puţin radicală, care s-a numit „comportamentistă”. Lucrurile acestea se ştiu şi nu e cazul să insistăm; dar vreau să semnalez încă o dată ceea ce, după ştiinţa mea,

nu s-a remarcat de ajuns, anume că e vorba de un estetism, deci de un empirism radical, care consideră lumea ca un *dat* obiectiv, pe care fireşte că nu-l putem cuprinde decît parţial şi în care conştiinţa e un accident infim, contingent şi neglijabil. Deci orice viziune totală şi finalistă este exclusă şi nu mai pot încăpea în literatură preocupările morale şi metafizice cu crizele pe care le implică (gr. *crisis* – judecată; aşadar estetismul radical elimină, în mod paradoxal, tocmai judecata şi deci axiologia). Pe de altă parte, faţă de datul obiectiv pe care-l are înainte, subiectul percepător, adică scriitorul (acesta nu mai e „autor": lat. *augere* – a spori) nu poate ieşi din limitele sale subiective şi se mulţumeşte să consemneze ceea ce percepe, întocmai ca un colimator. În ciuda misologiei pe care o practică în operele ei, literatura aceasta nu se scuteşte de susţineri doctrinale ce resping ca perimată metoda romanului „tradiţional" sau „balzacian", în care autorul e un „demiurg" ce pretinde a crea personaje cu identitate, a şti ce li se întîmplă în suflete şi în cele mai secrete cute ale vieţii intime, a le dirija destinul etc. Aceasta – ni se spune – nu e decît o convenţie. De acord, nu încape discuţie; dar nu vede oricine că şi noua poziţie e tot o convenţie? Numai că atît de restrictivă încît e imediat tautologică. Convenţie pentru convenţie, de ce am prefera-o pe cea fără dobîndă, adică literal: fără interes?

Altceva: romanul zis „tradiţional", „de observaţie", realist, ortodox, cu eroi, conştiinţe şi destine, nu e totuna cu romanul balzacian. Roman balzacian nu a scris absolut nimeni, în afară de Balzac. Romane realiste s-au scris sute, unele geniale, altele mai puţin, dar există un singur roman balzacian şi se numeşte *Comedia umană*. Ni se spune că nu se mai poate scrie astăzi în maniera lui Balzac, că tehnica literară modernă a eliminat retorismul sentimental, personajul, identitatea, finalitatea şi alte naive convenţii, a introdus monologul interior etc. etc. etc. Nu se mai poate scrie ca Balzac; e adevărat: n-a mai putut nimeni de atunci şi nici nu se zăreşte cineva care s-ar putea încumeta.

Comedia umană nu e o simplă însumare, o simplă imbricaţie aditivă; e o viziune globală, totalitară şi concentrică. Fiecare roman în parte e numai ce e, dar, vorba lui Hegel, *das Wahre ist das Ganze*. În perspectiva întregului, a „sistemului" integrator, toate scoriile şi lipsa de gust ale lui Balzac se absolvă şi chiar se justifică prin intensitatea irezistibilă a energiei creatoare. *Comedia umană* e o *cosmofanie* în care natura, omul, societatea sînt concreţiunile multiple ale unui Logos generator. E în această viziune o metafizică imanentistă pe

care fiecare individ o reprezintă ca microcosm: sutele de personaje ce populează această lume exced comuna măsură: sînt tot atîţia supraoameni prin voinţă, pasiune, inteligenţă, viciu, virtute etc. şi de aceea nu se poate spune că Balzac e „realist". În creaturile lui e atîta forţă condensată încît exced realitatea curentă, fiecare reprezentînd un *ens realissimum.*

Acel Logos generator care străbate universul balzacian se încorporează în nenumărate detalii, se diversifică şi se sintetizează prin cea mai prodigioasă imaginaţie pe care a cunoscut-o vreodată literatura. Dialectica banului, de pildă, în *Le contrat de mariage, César Birotteau, La maison Nucingen* etc. e mult mai riguroasă şi mai ameţitoare decît în *Philosophie des Geldes* a lui Simmel. Ce să mai spun de lumea şi vieţile cuprinse în dosarele de notariat, de organizarea administraţiei publice în *Les employés*, de politică, putere, poliţie, de toate demoniile pasionale şi voliţionale balzaciene? Acest Logos diversificat şi integrator face din cosmofania balzaciană totodată şi o *cosmodicee:* Thibaudet spunea cu drept cuvînt că asemeni *Divinei Comedii, Comedia umană* este o judecată universală în care totul, pasiuni, virtuţi, elevaţie spirituală, este plasat în cercul respectiv, deci într-o perspectivă finalistă, eshatologică. Eshatologia balzaciană, raţiunea finală a cosmodiceei acesteia, se referea, ca şi la Sadoveanu, la *mitul eternei reîntoarceri.* Deosebirea evidentă, indiscutabilă, dintre Balzac şi Sadoveanu, nu împiedică această înrudire primară; contrastul poate chiar indica în fond o complementaritate. Amîndoi au o *teorie* (adică o viziune) organizată a universului ca totalitate. Cosmofania lui Sadoveanu se manifestă în primul rînd ca natură, a lui Balzac ca societate. Raţiunea finală este însă la amîndoi aceeaşi, anume reintegrarea ordinii absolute, în cazul lui Balzac această reintegrare năzuieşte la androginia originară, aşa cum foarte clar şi simplu o arată Albert Béguin în cartea sa *Balzac visionnaire* (care e, alături de cea a lui E. R. Curtius, una din cele două cărţi fundamentale scrise pînă acum despre autorul *Comediei umane*). Romanul cel mai palid al lui Balzac, anume *Séraphita* (palid tocmai pentru că reprezintă dezincarnarea, ieşirea din avatarurile devenirii), exprimă în mod expres tema (şi finalitatea) balzaciană a androginiei. Din punct de vedere literar *Séraphita* e un eşec, dar unul revelator pentru sensul operei întregi. Mitul androginului este motorul prim al elanului şi dinamicii *Comediei umane* şi explică nu numai prioritatea şi intensitatea extremă a pasiunii în lumea lui Balzac, dar şi toată gama celorlalte motive balzaciene pe care le

desfăşoară Curtius în studiul său: energie, voinţă, magie, politică, religie. Toate acestea sînt, bineînţeles, tot pasiuni, dar decurg din pasiunea primordială, cea erotică, pe care o susţin şi o reprezintă. Ca în toate marile cosmogonii, în *Comedia umană*, Logos-ul fiind generator se confundă cu Eros-ul. De aceea *Comedia umană* este cea mai prodigioasă desfăşurare a pasiunii erotice pe care o cunoaşte literatura. Se pot cita, bineînţeles, legende şi romane de dragoste, ce reprezintă, în cazul unui cuplu unic şi exemplar, iubirea la modul absolut; mă gîndesc, fireşte, în primul rînd, la *Tristan şi Isolda*. *Comedia umană* oferă însă, repet, o *teorie*, adică o viziune *polilogică* a lumii, în care amorul-pasiune de tip tristanesc este multiplicat în relaţii istorice şi sociale, ceea ce nu înseamnă deloc că-şi pierde caracterul absolut. Toată *Comedia umană* nu e altceva decît o *recherche de l'absolu*. Dar Balzac identifică această vocaţie absolută a Eros-ului în cosmofania pe care la el o reprezintă societatea. Aceasta este marea sinteză balzaciană; fiinţa umană al cărei impuls esenţial e pasiunea erotică în nostalgia ei androginică este un microcosm; fiinţa umană se realizează ca atare în condiţia ei necesarmente socială. De aici vine ambiţia lui Balzac de a fi un *docteur ès sciences sociales* şi de a face concurenţă stării civile: Societatea (cu majusculă) este *revelaţie*. Impresia de oglindire obiectivă, „realistă", pe care o dă *Comedia umană* e tocmai extraordinarul miracol al puterii lui de a instaura irevocabil o lume fictivă de o soliditate şi de o dimensiune ce covîrşesc realitatea imediată. Căci în fond Balzac nu oglindeşte nimic, ci inventă, dilată, transfigurează. Privirea lui asupra realităţii imediate o străbate pe aceasta pînă la esenţa ei numenală. El nu reproduce realitatea, ci îi foloseşte doar recuzita pentru ca sub specia ei să-şi înfăţişeze viziunea totală şi teleologică (care nu există sau în orice caz nu se vădeşte în realitatea „obiectivă").

De aceea Societatea este pentru Balzac, cum e Natura pentru Sadoveanu, o „epifanie" a misterului cosmic sau, cum am îndrăznit s-o numesc, o cosmofanie. Complementaritatea acestor două teme, Natură şi Societate, care sînt cele două feţe ale misterului, ne poate face să înţelegem nu numai contrastul dintre cei doi scriitori, dar şi funciara lor înrudire, rădăcina lor comună şi în acelaşi timp şi *polilogia* operei lor care e, în fond, la fiecare, un unic şi vast poem cosmogonic.

Tema Societăţii la Balzac, decurgînd din elanul eros-ului androginic, adică din nostalgia reintrării, deci din mitul eternei

reîntoarceri, se manifestă în mod necesar pe planul devenirii istorice, prin voinţa de putere, adică prin cele două formidabile demonii balzaciene: cea financiară şi cea politică.

Aproape toţi comentatorii au subliniat faptul că forţa lui Balzac e infinit superioară în romanele încărcate de materialitate şi viaţă concretă, iar nu în cele cîteva *Etudes philosophiques* diluate de „spiritualism" transparent. Lucrul acesta e adevărat mai cu seamă dacă ne referim la *Séraphita* şi, poate, într-o mai mică măsură la *Louis Lambert.* Nu trebuie să uităm însă că în seria (de altfel, cum e şi firesc, mult mai redusă) de *Etudes philosophiques*, figurează *La Peau de chagrin*, roman în care „spiritualitatea" circulă printr-o lume de o mare bogăţie concretă, de o pondere şi pozitivitate egale cu cele din marea serie de *Etudes de mœurs.* Nu trebuie să credem, cum fac unii critici, că „spiritualismul" lui Balzac e o iluzie inconsistentă, infirmată de fenomenalitatea în care „demiurgia" lui se manifestă atît de puternic şi vast. Toată *Comedia umană* e în fond o „fenomenologie a spiritului". Romanele „filosofice" (sau „mistice", adică cele care deţin „misterul", esenţa ascunsă a cosmofaniei) sînt camera obscură, „sanctuarul" secret al operei. Fără ele ne-ar lipsi „principiul" care dă sens întregului, sau, cum spune Albert Béguin, focarul care lămureşte dinlăuntru tot edificiul. Dar e adevărat că „spiritul" îşi capătă la Balzac toată intensitatea, toată puterea de iradiaţie în materialitatea concretă a determinării istorico-sociale. Spiritualitatea balzaciană este activă şi vie în „afara templului", în zona profană. Lucrul acesta e adevărat tocmai pentru că Balzac are într-un grad excepţional acel „don de la *spécialité*" pe care Thibaudet îl explică în accepţie filosofică: „le don de spécialité c'est le don de voir à travers les choses, les espèces, les idées qui sont à leur principe, soit, depuis Platon, le don du philosophe" (*Hist. de la litt. fr. de 1789 à nos jours*, cap. „Balzac". Adică exact ce spuneam mai înainte: privirea în esenţa numenală a realităţii imediate). Dar „specialitatea" mai are şi celălalt înţeles, în aparenţă antinomic dar în fond subsumat acestuia: înţelesul de particularitate, determinare, individuaţie. E foarte remarcabil faptul, pe care l-a relevat Curtius, că în *Comedia umană* toate tipurile care încorporează o pasiune, o „*faculté maîtresse*", sînt reprezentate în serii, sînt „legiune"; cămătarii, ocnaşii, bancherii, „curtizanele", tinerii „lions" ai lumii elegante, poliţiştii, notarii, preoţii, magistraţii, medicii etc. toţi deferlează în număr, în variante diversificate ale categoriei, dar toate aceste categorii au un prototip care le reprezintă în mod absolut şi în

care cele două înţelesuri ale „specialităţii” coincid: Gobseck, Vautrin, Nucingen, Esther, Rastignac, Derville, Bianchon etc. „Societatea” cu toate miriadele ei de exemplare individuale şi diversificate este o epifanie a categoriilor: „Societatea” reprezintă deci materializarea ideilor. Materializarea aceasta este dinamică, ea există şi se menţine numai în devenire, prin agenţii care o pun în mişcare; dacă acţiunea acestora încetează, încetează şi „Societatea”, adică manifestarea profană a spiritului, care revine astfel la starea lui pură, sustrasă contingenţelor: e stadiul final al reintegrării, în care viaţa nu se mai consumă şi totul se rezumă la pură contemplare. Pentru „iniţiaţi” soluţia aceasta e posibilă chiar în condiţiile devenirii şi societăţii; e înţelepciunea anticarului din *La Peau de Chagrin.*

Dar Balzac nu preconizează această soluţie, sau în orice caz nu numai pe aceasta; teoretic în egală măsură şi practic mult mai mult el preţuieşte energia în act, deci combustia extremă a pasiunilor. Alternativa acestei atitudini contradictorii în problema soluţiei, deci a conduitei practice, dă cheia axiologiei balzaciene în planul etic şi politic. Contemplaţia pură şi conservarea latentă a energiei vitale, ca în cazul anticarului, sau arderea la focul marilor pasiuni, ca în cazul principalilor eroi ai *Comediei umane*, sînt în egală măsură forme ale unei puteri, ale unei *virtuţi* afară din comun, sînt deci *valori.* Balzac nu are un cod moral al binelui şi răului, ci unul al energiei; în rău sau în bine, energia (sau cum ar spune Goethe „demonia”) este o valoare: lipsa ei, deci mediocritatea personalităţii, e nonvaloare. De aceea Balzac, a cărui angajare politică era, cum se ştie, una de *ultra*, de susţinător al „tronului şi altarului”, admira în egală măsură energiile superioare ale forţelor conservatoare, ca şi pe cele ale forţelor de rebeliune. Între eroii lui se bucură de egală stimă doctrinarul catolic şi legitimist Daniel d’Arthez, ca şi revoluţionarul socialist Michel Chrestien. De altminteri, cum remarcă Albert Béguin, eroii balzacieni care în mod evident se bucură de predilecţia autorului sînt cei neîncadraţi în ordinea stabilită şi în primul rînd contemptorul ei cel mai violent, Vautrin. Concepţia politică a lui Balzac nu poate încăpea numai în cadrele autorităţii şi ordinii pe care le susţine: e mult prea sedus de demonia prefacerii şi rebeliunii, a „revoluţiei” în accepţia etimologică a termenului, admiră prea mult personalităţile independente şi tari, pentru a fi un legitimist atît de consecvent cum apare din declaraţiile lui exprese. În fapt, „reacţiunea” aşa cum o înţelege Balzac merge mult dincolo de conceptul ei politic obişnuit şi e necesarmente subordonată ideii de „acţiune”, care pentru el e

valoarea prin excelenţă. Dar întocmai cum soluţiile lui sînt complementare în alternativa: conservarea energiei – declanşarea energiei, concepţia politică balzaciană cuprinde cele două atitudini şi conservatoare şi revoluţionară, în sensul unei polarităţi necesare. El se declară partizanul autorităţii şi ordinii stabilite, dar nu pentru ele însele, ci pentru funcţia lor conservativă faţă de creaţiile istorice; iubea aristocraţia, dar nu pentru ea însăşi, ci pentru virtuţile ei ancestrale (şi „ideale”); dar nu rezistă seducţiei pe care i-o produceau demonia creatoare, forţele *genezei*, marea energie ce nu încape în limite impuse şi le sfărîmă. Politica şi etica balzaciană sînt perfect consecvente cu toată opera: complementaritatea dintre creaţie şi conservare, deci dintre energia în act şi cea latentă. E aşadar o concepţie dialectică. Nu e de mirare că Marx, în ciuda antagonismului diametral al credinţelor lor politice, a salutat în Balzac un spirit congener.

Sainte-Beuve sau gustul criticii

1.

De curînd s-au găsit în librării două volume din colecţia „Pléiade” cu opere de Sainte-Beuve.

Cele două volume conţin: culegerea postumă de *Premiers lundis*, *Portraits littéraires* şi *Portraits de femmes*, adică perioada tinereţii şi primei maturităţi a criticului, cînd vîna lui de poet şi romancier era încă vie. Ceea ce s-a numit mai tîrziu „metoda lui Sainte-Beuve”, şi care nu e în fond decît pur şi simplu dispoziţia lui critică, este însă perfect constituită în aceste trei culegeri; de asemenea şi stilul. Fără să fie „elocvent”, nu e mai puţin un stil vorbit, produs al vechii şcoli franţuzeşti care cultiva „discursul”: citită cu glas tare, proza critică a lui Sainte-Beuve e de o locvacitate nuanţată şi infinit delectabilă, spiritul insinuîndu-se prin balansarea excelentă a perioadelor. Sainte-Beuve e desigur părintele acelei descendenţe critice franceze, voluptuoasă, plină de sevă, dar care cu Jules Lemaître sau Anatole France şi-a definit o arie circumscrisă, oarecum conservatoare şi monoglotă, refractară la ceea ce nu încape în limitele măsurate ale „bunului-gust” franţuzesc. Nu e acesta cazul lui Sainte-Beuve, care era deschis literaturii universale, dar cîteva grave erori ale lui în judecarea unor mari contemporani au rămas memorabile. Opacitatea lui Sainte-Beuve faţă de Balzac, Stendhal şi Baudelaire, obiecţiile întristătoare pe care i le-a adus lui Flaubert nu pledează în favoarea permeabilităţii şi comprehensiunii lui. Contestarea radicală pe care i-a adus-o Proust în *Contre Sainte-Beuve* se întemeiază stăruitor pe aceste refuzuri, pe lîngă problema atitudinii criticului faţă de operă ca fenomen distinct. Fără îndoială că erorile de judecată ale lui Sainte-Beuve asupra contemporanilor, elogierea (mai mult sau mai puţin ipocrită şi nu rareori cu rezerve abil disimulate) a atîtor mediocrităţi şi negarea celor mai mari scriitori francezi ai timpului (care-i erau în fond congeneri) este iremediabil regretabilă şi ne-ar putea autoriza să-l recuzăm, cum a făcut-o Proust. Dar asta nu schimbă nimic: Sainte-Beuve rămîne regele nedetronabil al criticii, fiindcă scriind critică a fost genial ca scriitor. Bineînţeles că nu erorile îi fac gloria, ci *Port-Royal*, *Portraits littéraires*, *Chateaubriand et son groupe*. Dar şi toată seria de *Causeries du*

Lundi, unde abundă asemenea erori şi nedreptăţi, dar prin care s-au exprimat spiritul şi stilul lui Sainte-Beuve. Cei mai mulţi dintre autorii despre care a scris nu se mai citesc, dar ce a scris el despre ei se citeşte: nu ei interesează, ci Sainte-Beuve. Înseamnă aceasta că e indiferent dacă un critic are sau nu dreptate? Că nu justeţea şi pătrunderea criticului contează, ci talentul lui? Nu cred; raţiunea şi scopul criticii sînt tocmai justeţea şi pătrunderea; mai mult: fac parte consubstanţial din talentul criticului. Cum ieşim din această aporie? Am putea fi tentaţi s-o facem cu o concluzie sceptică asupra relativităţii judecăţilor literare; în ce mă priveşte, eram chiar gata să mă mulţumesc cu această idee; dar în cele din urmă nu mă satisface. Cred că altceva trebuia remarcat: în *Causeries du Lundi* şi *Nouveaux Lundis*, justeţea şi pătrunderea nu lipsesc, dar se exprimă *cu ocazia* subiectului, nu despre el. Adică nu propriu-zis criticul literar, ci moralistul dă acestor texte valoarea lor.

Cu aceasta atingem substanţa „metodei" lui Sainte-Beuve, adică, mai exact, cum spuneam, a dispoziţiei spiritului său. Proust îl acuză că ignoră condiţia distinctă a faptului artistic, pe care îl înecă în elemente cotidiene, străine de esenţa creaţiei şi valorii: biografie, relaţii, amănunte intime sau generalităţi despre epocă şi societate. În mîinile altuia, „metoda" aceasta se pierde, într-adevăr, în aşa-numita „istorie literară" care adună „documente" şi „date" irelevante; cînd e simplă bîrfeală, făcută cu vervă şi maliţie, treaba aceasta poate avea hazul ei ca atare, adică o valoare literară în sine, cum nu rareori e cazul la Sainte-Beuve însuşi; cînd pretinde a fi „ştiinţă" şi „istorie" avem voie să dăm din umeri. Pe urmele lui Sainte-Beuve, Taine a construit într-adevăr o metodă cu temei filosofic şi a făcut critică serioasă, nu tocmai „ştiinţifică" (din fericire), dar efectiv istorică; de altfel Flaubert, în corespondenţă, arată foarte pertinent că metoda lui Taine explică seriile, dar nu şi unicităţile ce ies din comun şi reprezintă marile valori. În practică, Taine a avut însă această „*attention à l'unique*" (cum s-a exprimat alt critic mai recent), şi meritul lui e, între altele, cel de a fi rectificat erorile lui Sainte-Beuve cu privire la Balzac şi Stendhal.

La Sainte-Beuve metoda nu e altceva decît ceea ce înseamnă, literal, acest termen, adică drum, cale de apropiere şi pătrundere. El a folosit de altfel, nu o dată, pentru a-şi preciza demersul critic, imaginea unui fluviu al cărui curs sinuos traversează şi învăluie peisajul, cuprinzîndu-l („comprendre").

Tabloul societăţii şi moravurilor nu explică, dar situează şi

pune în relief fenomenul de artă; critica astfel înţeleasă reprezintă punctul de vedere al unui moralist din filiaţia lui Montaigne şi La Bruyère. Să însemne asta că cel mai mare critic nu e de fapt critic ci moralist? Nu; poate că înseamnă altceva: un mare critic e implicit un mare moralist fiindcă se ocupă cu ceea ce dă vieţii rangul ei uman, adică sfera valorilor. În această sferă, rangul uman se vădeşte prin stil, fie că e al unei opere, al unei vieţi, al unei pasiuni sau chiar al unei tăceri. Critica durabilă e totdeauna mai mult decît critică.

2.

Acestui viciu mai mult sau mai puţin nepedepsit care e lectura nu-i ajunge să fie solitar, ci se vrea împrăştiat şi comentat: cred că aceasta e originea criticii literare. Gustul lecturii duce la gustul criticii, iar aceasta la critica gustului (orice ar zice vechiul adagiu, totdeauna vom discuta despre gusturi).

Nimeni mai mult decît Sainte-Beuve nu satisface această întreită nevoie şi nimeni mai bine decît el nu a cuprins toată sfera noţiunii de gust. De aceea el nu s-a limitat la analiza şi judecarea operei scrise, ci s-a interesat de toate formele pe care le îmbracă spiritul omenesc în stadiul său diferenţiat, adică în societate (recte: civilizaţie, în accepţia franceză de *civilité*). Aceasta înseamnă că s-a interesat de tot ce vădeşte un stil, fie, cum spuneam rîndul trecut, că e al unei opere, fie că e al unei alte forme de creaţie, adică al unei valori. „M. de Turenne à la tête de trente mille hommes", cum spune Sainte-Beuve într-un loc, are un anumit stil, după cum şi viaţa agitată de intrigă şi pasiune a ducesei de Longueville, sora marelui Condé, are stil, reprezintă deci o valoare. Acestei femei care nu a scris nimic i-a consacrat Sainte-Beuve un destul de întins capitol în *Portraits de femmes.* Doamnele de Sévigné şi de La Fayette, mari scriitoare, au avut şi dincolo de opera lor un stil de existenţă, deci o valoare ce se propune aprecierii, deci criticii. De asemeni şi alte figuri de femei sau bărbaţi a căror existenţă a avut un stil pe care scrierile lor, de atunci mai mult sau mai puţin uitate, nu l-au avut, intră în sfera de interes a gustului şi criticii lui Sainte-Beuve.

Toate aceste valori sînt actuale (amintesc că iau aproape totdeauna acest termen în accepţie aristotelică) prin lectură. La Sainte-Beuve lectura şi critica nu părăsesc deloc, aşa cum s-ar părea şi cum de altminteri s-a şi spus, domeniul esteticului. Interesul lui pentru biografie, documente şi mărturii, corespondenţă, obiceiuri,

cancanuri este unul estetic, adică e determinat de marea apetenţă a gustului său, care valorifică estetic tot ce e apt să încapă în sfera lui, adică, repet, tot ce vădeşte un stil sau cel puţin îl reliefează. Se vorbeşte, şi nu în zadar, de „autonomia artei", de care s-ar părea că Sainte-Beuve n-a ţinut seamă (de altfel pe vremea lui nu apăruse încă formula, deşi desigur ideea implicit exista). Fireşte că arta are legile ei proprii (deci *auto-nomie*), ca orice îndeletnicire umană (deşi, cum se ştie, ea a avut şi se întîmplă să mai aibă pe cîte undeva pe glob rosturi magice, religioase sau altele), dar a o segrega de sfera general umană înseamnă a-i reteza nervii, adică a o „enerva". Proust i-a adus lui Sainte-Beuve o obiecţie de mare însemnătate, anume că procesul de creaţie artistică se produce într-o solitudine în care intră în funcţie alte facultăţi decît cele obişnuite ale artistului ca fiinţă cotidiană şi că deci anchetarea asupra relaţiilor lui şi a felului cum a fost receptat în lume ar purta pe planuri străine de operă: fenomenologia acesteia e cu totul distinctă de cea a participaţiei sociale; chiar funcţia de comunicare a operei are alt focar decît fiinţa artistului ca „om de lume". Artistul creează pentru a „comunica", dar o face dintr-o somaţie interioară profundă, în primul rînd pentru sine, ca un exutoriu intim (oricîte alte mobiluri ar mai avea, de pildă ambiţia, setea de glorie etc). Fără îndoială că este aşa, dar solitudinea nu e posibilă decît în stadiul societăţii civile, în care apare conştiinţa individuală ca fenomen diferenţiat. Solitudinea operează nişte transferuri şi sublimări care-şi au sursa în societate. De altfel pasiunile, care alimentează şi potenţează creaţia artistică, oricît de mult i-ar izola pe indivizi şi oricît de tainice le-ar fi combustiile, nu se nasc decît în articulaţia şi ciocnirile societăţii şi poartă amprenta moravurilor ei. Acea „*connaissance du cœur humain*", preocuparea esenţială a moraliştilor (şi a literaturii în genere) nu se obţine decît în perspectiva aceasta şi numai sub unghiul acesta poate atinge nivelul de stil.

Sainte-Beuve, combătînd (fără dreptate) concepţia asupra pasiunii „*à l'italienne*" a lui Stendhal, a scris una din nenumăratele lui pagini de mare moralist despre „stilul francez" al pasiunii, pe care raţiunea şi stăpînirea nu o diminuează, ci o adîncesc. Tema pasiunii şi în special a iubirii a fost marea preocupare a lui Sainte-Beuve; el a urmărit-o în toate formele pe care spiritul a putut să i-o dea la un nivel de valoare, adică de stil. Ca şi Stendhal, care în *De l'amour* a examinat iubirea în diferitele ei forme legate de societatea în care au apărut, Sainte-Beuve ştia că această pasiune se manifestă în chipuri istoriceşte variate: „l'amour est de toutes les choses huimaines celle

qui, s’appuyant sur une base éternelle, varie le plus dans ses formes selon les temps” (despre Racine, în *Portraits littéraires*). Pe marginea scrisorilor lui Diderot către Sophie Volland (alegînd de altfel citatele cu cea mai mare siguranţă estetică) a scris pagini definitive, pline de melancolie şi înţelegere, despre caracterul profund şi calm al iubirii tîrzii. Din scrisorile lui Benjamin Constant către Doamna de Charrière a tras tot atît de sigure consideraţii asupra iubirii timpurii. Era departe de a fi un simplu scotocitor de arhive şi documente şi era contrariul a ceea ce francezii numesc *un pisse-froid.*

Voluptăţile lui de bibliotecă erau ale unui om cu simţul acut al existenţei, cu un gust viguros pentru viaţă şi avatarurile ei, transferate la el în meditaţie şi disciplină intelectuală. Spirit maliţios eufemistic şi suculent, de o erudiţie subtil cancanieră, căuta cu sagacitate amănuntele şi secretele fiindcă din aceste esenţe putea să-şi reprezinte întregurile. Termenul pe care l-a folosit în titlul primei lui lucrări importante, *Tableau*, e şi cel care desemnează comportarea lui critică. De aceea a excelat în portrete; marea lui carte, *Port-Royal*, e tot o operă de portretist. E de mirare că Proust, genial portretist şi moralist el însuşi, admirator al lui Saint-Simon, nu a înţeles sensul şi preţul acestui fel de critică.

Veneră şi Madonă

Dacă m-ar întreba cineva, obligîndu-mă să răspund imediat, fără timp de gîndire şi limitîndu-mi numărul lor numai la două, ce capodopere din pictura lumii aş alege de preferinţă, mai presus de oricare altele, nu mi-ar veni deloc greu. Înainte de a-mi aminti nenumăratele splendori ale căror reprezentări îmbulzindu-mi-se în memorie mi-ar pune în cumpănă alegerea, aceasta ar fi deja făcută şi declarată fără ezitare: *Madona cu îngerii*, de Cimabue, din Galeria Uffizi de la Florenţa şi *Portretul Jeannei Samary* de Renoir. Ştiu bine ce alte incomparabile capodopere sacrifică alegerea mea: *Cina cea de taină* a lui Leonardo, *Judecata de apoi* de pe peretele exterior sud al Bisericii Arbore, frescele de la Assisi, de la Novgorod, de la Bălineşti, Pătrăuţi, Părhăuţi, Voroneţ, Suceviţa, cele din Serbia şi din Bulgaria, apoi Botticelli, primitivii italieni, Tizian, El Greco, Rembrandt, Vermeer, Cézanne, Van Gogh, toţi impresioniştii, Luchian, Pallady şi cîte alte sute de nume pe care le-aş mai putea cita! Dar alegerea mea rămîne: *Madona* lui Cimabue şi *Jeanne Samary* de Renoir.

Mai există şi alte madone de Cimabue: una e la Luvru, alta o frescă superbă pe unul din pereţii bazilicii inferioare de la Assisi. Dar pentru mine exemplarul suprem rămîne cel de la Uffizi. Cît am stat la Florenţa mă duceam în fiecare dimineaţă s-o văd. După ce în primele zile am vizitat bineînţeles tot muzeul, m-am limitat mai apoi la sălile primitivilor (prin acest termen trebuie să se înţeleagă: primordialii, cei dintîi în ordinea eminenţei, adică „principi” şi nicidecum stîngaci şi naivi, aşa cum cred belferii şi alţi ignari cultivaţi) şi în cele din urmă nu mai ieşeam din sala unde se afla Madona lui Cimabue, pe care o contemplam zilnic cel puţin cîte o jumătate de oră.

În aceeaşi sală mai sînt alte două madone celebre, una de Giotto, cealaltă de Duccio di Buoninsegna. Toate trei sînt de acelaşi tip (Madona pe tron cu pruncul în braţe străjuită de îngeri) şi de aceleaşi mari dimensiuni. La locul de cinste e plasată a lui Giotto, pe peretele din faţa intrării. Apoi, simetric, pe cel din dreapta a lui Cimabue, pe cel din stîngă a lui Duccio. A lui Giotto, după părerea mea, e în mod evident mult mai puţin frumoasă decît a lui Cimabue, pe care în schimb a lui Duccio aproape că o egalează. Dar diferenţa dintre ele, deşi foarte mică, e decisivă. La Duccio îngerii sînt

îngenuncheaţi pe trei registre suprapuse. Curbele şi faldurile sinuoase, repetate, ale poziţiei lor, le dau o graţie suplă şi plină de eleganţă. Dar tocmai acest plus de graţie, mai exact de graţiozitate, diminuează întrucîtva împlinirea imaginii de supremaţie la care năzuieşte tabloul: genuflexiunea *courtoise* a îngerilor, de cîte trei repetată pe fiecare parte, produce o seducţie marginală, o uşoară dispersare şi abatere a atenţiei de la motivul central. La Cimabue îngerii stau în picioare, etajaţi unii în spatele celorlalţi într-o rectitudine, o reculegere şi o ierarhie pe care le-o statorniceşte şi accentuează verticalitatea arhitecturală a laturilor tronului. Întregul tablou impune sentimentul unei ordini supreme şi imuabile, un absolut a cărui majestate se instaurează cu evidenţă şi simplitate augustă. Orice adaos de pompă şi fast ar fi fost nu numai de prisos, dar şi de natură să coboare această majestate supremă prin evaluarea ei la o scară terestră şi relativă. Tabloul are în întregime o asemenea grandoare şi este de o atît de infailibilă siguranţă încît noţiunea de „titanism" pe care o aduce mai tîrziu Renaşterea pare un efort istovitor pe lîngă senina lui putere. Această madonă a lui Cimabue exprimă divinitatea raţiunii, claritatea netulburată a inteligenţei şi a reprezentării figurate a unei ordini conceptuale. O asemenea reprezentare, în care finalitatea inteligibilă a creaţiunii permite ideea încorporării Logos-ului, era cu putinţă numai în concepţia ptolemeică asupra universului. Bineînţeles toată arta vremilor acelora, toată filosofia lor, ideile lor morale şi politice se întemeiau pe această concepţie. Dar dintre toţi, Cimabue îmi pare a-i fi dat în pictură expresia cea mai fericită. În zadar pune Dante în gura lui Oderisi da Gubbio, în *Purgatoriul* (cîntul XI, v. 94-96), părerea că Giotto, ucenicul lui Cimabue, şi-a întrecut maestrul care fusese prea sigur de sine. Cimabue rămîne culmea cea mai înaltă a picturii. De altminteri, Madona lui îmi pare a fi echivalarea picturală desăvîrşită a *Divinei Comedii*, exprimînd acelaşi principiu transcendent, ierarhic, raţional şi imuabil.

Îngerii care-o încadrează pe Fecioară îndeplinesc dubla funcţie de slăvire şi de proteguire: făptura feminină în condiţia ei de *genitrice*, fragilă şi vulnerabilă, supusă servituţilor şi durerilor, e înălţată din umilinţa ei funciară şi hipostaziată ca principiu cosmogonic. Magnifierea Madonei exprimă ideea după care condiţia metafizică a femeii e în raport invers cu condiţia ei naturală.

Acum celălalt pol al feminităţii: Jeanne Samary a lui Renoir. Renoir a pictat-o de mai multe ori pe tînăra actriţă; portretul pe care-l

am în vedere, care m-a obsedat ani de zile cu încîntare, dar pe care nu l-am văzut decît în reproduceri, o înfăţişează în bust, cu un corsaj de seară albastru-deschis, mult decoltat, lăsîndu-i umerii şi braţele goale. Stă rezemată în cot, fără altă podoabă decît o mică brăţară galbenă care-i ţine captivă încheietura mîinii, pe care-şi sprijină capul. Părul ei arămiu, cu un mic breton din care şuviţe în uşoară neorînduială i s-au lipit de frunte din năduşeala dansului, e pieptănat fără excesivă grijă. Ochii ei mari, albaştri, cu irisul strălucitor de ape, au o privire plină de francheţe şi inteligenţă. Mi-o pot închipui ca fetiţă, mi-o pot închipui ca bătrînă, cu aceeaşi limpede expresie a sufletului. Tînăra femeie nici nu e cine ştie ce frumoasă. Partea de jos a figurii e cam lătăreaţă; braţele, mîinile nu-i sînt deosebit de fine. Ceea ce e esenţial şi ataşant la ea nu e atît frumuseţea, cît feminitatea. E o făptură carnală şi muritoare: ochii ei luminoşi se vor stinge, efluviile trupului ei femeiesc vor pieri. Nimeni nu-i conferă vreun rang în lume care s-o scoată din rîndul celorlalte femei, nimic nu o scuteşte de condiţia pătimitoare a sexului ei: ea nu poate fi în nici un caz închipuită ca Madonă.

De altminteri Renoir nici n-ar fi conceput şi nici n-ar fi putut să picteze madone. Pictura lui, ca a tuturor impresioniştilor, e una a efemerului, a devenirii, a relativului. Caută să capteze esenţa clipei fugitive, să-i fixeze sentimentul: *Verweile doch, du bist so schön!* Sîntem de astă dată într-o lume postcoperniciană, în care planeta noastră e un grăunte infim şi periferic, iar viaţa şi conştiinţa umană sînt un accident cu atît mai infim, contingent şi lipsit de finalitate. Noţiunea de iraţionalitate şi-a făcut apariţia în ştiinţe, în gîndire, în viaţă, punînd în dificultate ordinea şi morala. Kant a încercat o ieşire din impas prin distincţia dintre ideile „regulative” şi cele „constitutive”, prin teza că intelectul prescrie legii naturii şi prin cea asupra judecăţilor teleologice care se comportă *ca şi cum* natura ar avea sens. Raţiunea s-a mobilizat în „raţionalism”, a devenit o „şcoală” care apără anumite poziţii. Ideea de absolut nu mai are în raţionalism caracterul suprainstituit şi imuabil pe care i-l dădea teologia, ci a devenit o necesitate funcţională a gîndirii. Alte concepţii teoretice sau soluţii practice sînt empiria şi pragmatismul, valorificarea existenţei terestre ca atare, înţelepciunea epicuriană a lui *carpe diem*. Marxismul discerne un sens dialectic şi o finalitate a istoriei, oferind o sinteză totodată raţionalistă şi pragmatică în care existenţa actuală se valorifică într-o perspectivă integratoare. Toate concepţiile şi soluţiile, atît cele cu un suport pozitiv, cît şi cele care

duc la negaţie şi destrămare, admit devenirea, dinamica şi caracterul tranzitoriu al lucrurilor. Toate teoriile sînt din principiu amendabile, nimic nu e fix.

Ce face biata Jeanne Samary în această lume? neputînd fi Madonă, fiind o simplă făptură trecătoare? Cineva, un prieten pe care-l admir şi ca filosof şi ca strălucit scriitor, dar care are nişte idiosincrazii îndărătnice cărora le dă prea ingenioase dezvoltări teoretice, spune că civilizaţiile mileniilor de pînă acum au fost de tip feminin, adică totul s-a făcut din inspiraţia şi de dragul femeii: arta, poezia, eroismul etc. Au fost civilizaţii ale spontaneităţii, ale afectului, ale vieţii private. Dar, crede amicul meu, s-a terminat cu istoria vieţii private şi cu tipul feminin al civilizaţiilor: „Nici o Antigonă nu se mai poate împotrivi ordinii raţionale, a bărbatului acum". Această idee a ordinii raţionale din care ar lipsi principiul feminin e o veche utopie a misoginilor; Şigalev al lui Dostoievski susţinea o teorie similară. „Raţiunea bărbatului" nu există ca atare, se anulează pur şi simplu, căci raţiunea e declanşată tocmai de aspiraţia androginică a împlinirii umane. Ideea unei „raţionalităţi" care să nu ţină seama de afecte şi spontaneitate poate că e consecventă în încăpăţînarea ei, dar e prea ţeapănă şi seacă pentru a fi cu adevărat raţională. Raţiunea e iubire sau nu există. Cît despre viaţa privată, ce pot spune decît că civilizaţia nu înseamnă nimic în afara păstrării şi dezvoltării relaţiilor civile; viaţa publică, adică cetatea, înseamnă garantarea dreptului civil. Mi-ar fi prea comod împotriva amicului meu să-mi iau ca aliat feminismul, dar nu vreau să recurg la acest expedient: feminismul, cel puţin într-o anumită accepţie a lui mai veche, e în esenţă o formă de misoginie. Jeanne Samary, sînt sigur, nu era deloc o feministă. Dar acţiunea Antigonei are un caracter de viaţă publică; de aceea e normal şi drept ca femeile să aibă drepturi politice: glasul Antigonei trebuie să se audă.

Dar şi al încîntătoarei mele Jeanne Samary.

Gestul lui Gheorghidiu

Întîmplarea a făcut să citesc o carte, *Tinereţea lui Camil Petrescu* de M. Ilovici, care mi-a suscitat cîteva reflecţii asupra exemplarităţii şi consecvenţei scriitorului. Cum se ştie, el a fost foarte contestat şi chiar dispreţuit de mulţi dintre contemporanii săi, considerat impostor, ignorant, egolatru, maniac, încurcă-lume etc. Singur îşi dădea seama că ceea ce contribuia în mare măsură la animozităţile acestea erau intransigenţa lui, aerul atrabilar şi netrecător cu vederea al intervenţiilor lui în toate domeniile care implicau relaţia dintre conştiinţa individuală şi viaţa publică. Lua totdeauna totul foarte în serios, şi chiar umorul şi ironia lui aveau ceva încordat şi peremptoriu. Deşi era, după părerea mea, plin de farmec personal, iar privirea lui albastră era fascinantă în puritatea pasionalităţii ei, nu puţini au fost refractari la prezenţa lui, incongruentă cu o lume care preţuia drept inteligenţă un relativism tranzacţional şi un cinism ce nu era al lui Diogene, ci în cel mai bun caz al lui Aristip.

Nu toţi cei care-i tăgăduiau lui Camil Petrescu orice valoare îi erau inferiori; printre ei au fost şi cîţiva intelectuali de aleasă calitate, M. Ralea de pildă.

Era în Camil Petrescu o sete de absolut, nerăbdătoare faţă de tot ce-i întîrzia accesul la esenţial. Această sete îl făcea să pară donquijotesc, sau pur şi simplu ridicol în ochii celor cu „spirit pozitiv", aşa-zişi „fără iluzii", adică acomodanţi şi conjuncturişti. Pe de altă parte ideea lui de absolut implica nişte consecinţe necesare în planul realităţii sociale, implica deci un pragmatism care îl compromitea în ochii celor pentru care absolutul se scrie numai cu majusculă şi nu are nimic comun cu lumea aceasta.

Experienţa războiului a fost fundamentală pentru Camil Petrescu. El e unul din scriitorii care a făcut din această experienţă-limită a fiinţei umane o verificare a conştiinţei în plan intelectual. În primul rînd, bineînţeles, a „demistificat" şi el, a destituit vorbele goale şi toată emfaza şi grandilocvenţa ce falsifică pînă la substituire noţiunea de eroism. Războiul înseamnă noroi, arşiţă, frig, foame, umezeală, păduchi, murdărie, mirosuri imunde, diaree şi mai ales frică. Iar toate acestea laolaltă au un efect dublu şi contradictoriu. Pe de o parte, aşa cum scrie Camil Petrescu într-un loc, războiul „a fost drama personalităţii, nu a grupei anonime, nu cataclism anonim. De

aceea în *Ciclul morţii* n-am descris niciodată un măcel colectiv, ci numai viaţa interioară a insului". Pe de altă parte tocmai caracterul acesta individual, personal, al dramei războiului face posibile camaraderia, sacrificiul, sentimentul profund care leagă oamenii între ei. „Ne soseau gazete dinapoia frontului cu descrieri nesărate de eroisme conforme imaginaţiei sedentarilor, care erau arse cu furie şi acompaniate de cîntece obscene dinadins", scrie Camil Petrescu. Fraza aceasta are un ton autentic ostăşesc, cu brutalitatea şi luciditatea bărbătească a veritabilei solidarităţi umane, cea generată nu de discursuri şi exhortaţii, ci de o necesitate implacabilă.

Acest „realism" şi această denunţare a războiului şi implicit a ipocriziei virtuţilor proclamate caracterizează cărţile cele mai de seamă ce s-au scris despre primul război mondial. *Le Feu* a lui Barbusse rămîne una din cele mai frumoase şi mai puternice din seria aceasta.

Dar Camil Petrescu merge dincolo de veracitatea denunţătoare. Ca şi alt mare scriitor, cu care de altfel nu are alte asemănări, Ernst Jünger (pe care-l citează abundent), Camil Petrescu a regăsit accepţia veritabilă a noţiunii de eroism asumînd şi asimilînd cu luciditate realităţile fizice şi psihice ale războiului. Drama războiului nu a fost pentru el numai existenţială, ci şi intelectuală, adică, mai exact spus, a ştiut să facă din ea o experienţă a spiritului, o cale a cunoaşterii.

Gheorghidiu hotărăşte să plece pe front dintr-o aviditate de cunoaştere, dar şi dintr-un imperios sentiment al onoarei. De obicei se consideră că acest sentiment nu e prea compatibil cu intelectualitatea, sau în orice caz nu e de aceeaşi esenţă şi nu rezistă la o analiză lucidă. Camil Petrescu (apropiindu-se prin aceasta atît de Ernst Jünger, cît şi de alt scriitor cu care de asemeni nu are prea multe asemănări: Montherlant) asociază în mod esenţial şi solidar onoarea cu inteligenţa. De aici rezultă. eroismul ca o consecinţă *utilitară* a inteligenţei. În una din cele mai frumoase cărţi ale sale, *Service inutile*, Montherlant pare a înlătura tocmai utilitatea gestului eroic, dar în fond preconiza un „exerciţiu spiritual" cu o superioară finalitate.

În concepţia lui Camil Petrescu gestul eroic are caracter „noocratic". Gestul superb şi totodată firesc, de comandant, al lui Gheorghidiu, îngenuncheat şi sprijinit cu mîna dreaptă în iarbă şi făcînd semn înapoi, spre soldaţii săi, cu mîna stîngă înmănuşată, la care, din această cauză, e rănit, e al lui Camil Petrescu însuşi. Citind

episodul, M. Ilovici aduce mărturia unui camarad de arme al scriitorului. Gestul acesta îmi pare a simboliza destinul lui Camil Petrescu.

De te fabula narratur3

Cer scuze cititorilor mei că nu mă ţin de cuvînt şi în loc să scriu acum, aşa cum anunţasem rîndul trecut, despre misoginia unui mare scriitor, amîn subiectul; dar am ceva mai urgent de spus.

Din raţiuni cu totul personale, de o vreme nu mă duc la spectacole. Nu din austeritate, nici din dispreţ sau acrimonie. Pur şi simplu nu mai am răbdare, acum, să stau liniştit în fotoliu de la începutul pînă la sfîrşitul unui spectacol şi eventual să-l mai şi discut apoi, cu mult-puţina pricepere de care sînt în stare. Ratez sistematic filme excelente şi piese care altădată m-ar fi interesat.

Am fost totuşi la teatru seara trecută. M-am dus supunîndu-mă unui fel de somaţie interioară, semiconştientă. Oricîtă incuriozitate s-ar instala în noi, oricît de absenţi la evenimente am deveni uneori, vestea celor cu adevărat importante şi tari tot ne ajunge, convocîndu-ne fără scutire.

Am fost aşadar la teatru; mai exact: nu la teatru, ci la *Regele Lear*. Căci nu am avut deloc sentimentul de a fi la teatru, adică instalat în sală, dincoace de o scenă pe care, după ce bate gongul, se „reprezintă” o piesă ce urmează să ne placă sau nu, să ne emoţioneze sau nu, şi a cărei „interpretare” avem căderea de a o aprecia. Într-o singură accepţie a termenului se poate în cazul de faţă vorbi de „teatru”, în cea de *theatrum mundi*, de înfăţişare a lumii, din care noi înşine facem parte, cu toate resorturile ei permanente, cu tot ce ne striveşte, ne exaltă, ne însingurează şi ne uneşte, ne duce la nebunie, la crimă, la avuţie, putere, ispită, dragoste, ură, pustiire.

De obicei una din fascinaţiile scenei era pentru mine cortina, a cărei ridicare însemna suspensia existenţei diurne, încetarea rumorilor şi revelaţia unei alte lumi, imaginară dar concretă, mirifică, îmbătătoare tocmai prin tot ce e în ea convenţional şi factice: seducţia „monştrilor sacri”. De aceea moda, căreia mulţi regizori cedează, de a suprima cortina, îmi dă un sentiment de frustrare. Dar la *Regele Lear* în versiunea lui Penciulescu nu numai că absenţa cortinei nu m-a contrariat, dar am simţit că, dimpotrivă, nici un fel de cortină nu-şi avea locul. Acest *Rege Lear* nu e un „spectacol”, nu e o „reprezentaţie”; nici un „decor” şi nici un costum nu are rost aici, în afară de o foarte redusă recuzită, strict funcţională, în care nimic nu reprezintă, ci doar semnifică. Nu aveam în faţă monştri sacri, ci

latenta noastră monstruozitate profană.

Nu e în această despuiere nimic din răsuflata originalitate de a juca *Hamlet* în frac sau în salopetă, nimic din fastidioasa marotă a modernizării. E o reducţie la elementar, la fundamental, la esenţă. Sîntem faţă în faţă cu formidabila putere a textului shakespearian. Niciodată nu am simţit atît de tare adevărul acelui *tréteau nu* al lui Copeau; niciodată nu am simţit mai covîrşitor primatul textului. Nu orice text suportă asemenea nuditate; numai unul ca acesta, din care adevărul irupe, te apucă de gît, îţi taie răsuflarea. Sălbateca lui violenţă, convertită la urmă, ca Eryniile în Eumenide, într-o amară seninătate, adînc ştiutoare şi tăcută, e totuna cu absoluta lui frumuseţe. Căci există frumuseţe de toate felurile şi de toate treptele şi tot soiul de încîntări; e prostie şi nesimţire să nu le preţuim. Dar frumuseţea absolută e numai a adevărului. Nu a cutărui sau cutărui adevăr, în definitiv parţial şi greu de statornicit, dar a adevărului permanent şi total, pe care îl simţim cu toţii, dar nu ştim sau nu îndrăznim totdeauna să-l proclamăm sau măcar să-l slujim.

De aceea, frumuseţea unui asemenea text nu are nevoie de înfrumuseţări suplimentare, de ordinul decorului, costumului sau al altor efecte iluzioniste şi cosmetice. Ar fi nu numai un pleonasm artistic, dar ar însemna sulemenirea adevărului şi transformarea lui în minciună.

Regele Lear, poate mai mult chiar decît alte tragedii ale lui Shakespeare, vorbeşte despre minciună, adulaţie, delaţiune, abuz de putere şi arată că orice strălucire şi înălţare, dacă e cu preţul adevărului, se năruie pînă la urmă în hidoşenie şi pestilenţă. Şi ne mai arată că onoarea nu e o vorbă goală. Scriind acestea sub impactul adevărului nu am vrut să fac o cronică dramatică. Vroiam doar să fac la urmă o modestă consideraţie de „moralist” (căci asta aş dori să pot pretinde a fi). Anume: multora dintre noi nu ne convine impactul acela, iar pentru a-l evita, pentru a ne putea lăfăi mai departe în confortabile fotolii, l-am vrea îmbrobodit în voaluri şi mătăsuri. Lui Claudius nu i-a plăcut „The Mouse-trap” înscenat de Hamlet şi a întrebat: *Have you heard the argument? Is there no offence in't!* (*Hamlet*, act. 3, sc. 2).

Eu nu ştiu să spun dacă actorii „au jucat bine” sau nu. Mie mi s-a părut tocmai că n-au „jucat” deloc, şi din cauza asta au fost inegalabili.

3 (*Regele Lear* la Teatrul Naţional.)

III

Scrisori din Italia

– 1 –

Roma, 7 iulie 1968

Draga mea M.,

Iată-mă de patru zile la Roma. Căscarea gurii începe să capete oarecare substanţă, şi încerc acum, profitînd de faptul că baia e ocupată, să-ţi scriu ceva mai pe larg decît în cele cîteva cărţi poştale exclamative. Din fericire, nimerind aici în plină vacanţă, probabil că n-am să mai pot îndeplini programul iniţial de „contacte şi întîlniri” care m-ar fi obligat, pe căldura asta, la cravată, sacou etc. Aşa sînt liber să colind de capul meu, absolut singur, necunoscînd pe nimeni şi necunoscut de nimeni. Faţă de institut nu am altă obligaţie decît o „masă rotundă” pe un subiect ales de mine, cu cine se va găsi la data respectivă. Dintre membrii institutului nu e aici pentru moment decît directorul adjunct, profesorul Morawski, de origine polonez, sociolog, un om distins şi foarte cultivat, vorbind bine franţuzeşte, cu un aer uşor zăpăcit şi copilăros plin de amenitate, şi Signorina Roberta, secretara, foarte amabilă (ea e cea care îmi înmînează bursa: la cererea mea o voi primi eşalonat, ca să nu mă lansez de la început în cheltuieli nesăbuite; fără să fie mare, e totuşi o sumă decentă, cam cît o leafă de profesor secundar, aşa mi-a spus). Călătoria asta în Italia, care mi-a picat din cer ca o pleaşcă, nu vreau să fie cîtuşi de puţin una „culturală”. N-am luat cu mine nici pe Goethe, nici pe Stendhal, nici pe Burckhardt, nici un clasic al „călătoriilor italiene” – doar un volum de poezie uşor portabil, un Rimbaud pe care pînă acum nici nu l-am deschis. Dacă am ştiut vreodată ceva despre Italia, acum am uitat aproape tot şi încerc să uit şi restul, vrînd să descopăr ce voi putea, din întîmplare şi cu surpriză. Mi-am cumpărat de la un chioşc un ghid al Romei foarte sumar, cu o hartă, ca să mă descurc. O să intru, bineînţeles, prin muzee (mi s-a dat şi o „tessera” pentru muzeele naţionale, care însă nu e valabilă la cele municipale sau la Vatican), dar mă interesează mai ales strada şi peisajul uman (de altfel probabil că acesta va rămîne pentru mine compus din chelneri,

taxatori de autobuz, vînzători de „aranciata” şi coca-cola, negustorese din piaţă, tutungii, plus trecătorii). Umblu în lung şi în lat cu autobuzul sau pe jos, şi mereu pun întrebări: „*Scusi, Signore* (sau *Signora*), *dove è... ?”* Toate răspunsurile sînt detaliate, cu gesturi indicative şi multe preciziuni, iar eu răspund: „*Grazie, molto grazie*” şi plec fără să fi înţeles nimic. Aşa de zeci de ori pe zi, „*grazie, grazie molto... prego... per favore...”* etc. De altfel indicaţiile lor aşa de precise sînt foarte deseori contradictorii. E o minune să-i auzi vorbind, o încîntare, cu consoanele lor duble şi superlativele, cu limba lor clară şi sculptată, dar nu pricep aproape nimic (şi mor de ruşine: cum să nu ştii italieneşte?).

Galeriile de artă pe care le-am văzut pînă acum nu mi-au spus mare lucru, afară de un portret de femeie, de Rafael, la Villa Borghese („Doamna cu unicornul”) şi alte cîteva tablouri din Palazzo Barberini, un anonim sienez din secolul al XIV-lea la Muzeul Capitolin, două tablouri celebre de Tizian, mai ales unul din Villa Borghese. În general, ce am văzut pînă acum ca pictură nu m-a dat gata şi e mult mai puţin impresionant decît palatele şi „vilele” în care se află. Absolut la tot pasul dai de cîte ceva făcut de Michelangelo sau de Bernini sau de alte ilustre persoane. Pieţele sînt extraordinare şi ce îmi pare tot aşa de extraordinar e cum se desfăşoară viaţa zilnică, cu treburi, căscare de gură şi diverse alergături particulare printre aceste magnificenţe. Tot timpul îmi închipui cum ai alerga tu de colo pînă colo printre toate minunile astea şi cum le-ai privi cu ochii tăi albaştri şi inteligenţi, care m-au emoţionat aşa de tare la gară cînd am plecat şi care sînt cea mai mare bucurie a vieţii mele. Fericirea nu e posibilă de unul singur, trebuie să venim aici împreună. Aici tu, fricoasă cum eşti, n-ai putea niciodată traversa de la un trotuar la altul: vin maşinile grămadă cu zgomot fioros, – dar poţi să treci fără grijă, au un mare respect pentru pietoni. Condiţia pietonului dă, cred eu, măsura *urbanităţii* unui oraş.

La Roma aspectul trecătorilor e mult mai puţin „modern” decît la Viena, unde vezi şi domni bătrîni în redingotă, cu pălărie tare, lornion, baston şi trabuc, ca pe timpul lui Franz-Josef, dar şi mai ales nenumăraţi bărbaţi şi femei de toate vîrstele, în bluze colorate, picioare goale, fel de fel de pieptănături, totul cu multă graţie. La Roma pînă acum am văzut mai puţine mini-jupe, iar bărbaţii în general, pe căldura asta, cu sacou, cravată, uneori chiar jiletcă şi pălărie. Au în genere un aer cam demodat şi niţel provincial. Dar am văzut, în afară de „hippies”, care stau grămadă pe treptele din Piazza

di Spagna, spre Santa Trinita dei Monti, şi cîteva persoane în short, şi cîteva fete aproape goale, cu păr frumos lung pînă la şale, şi, pînă acum, numai trei desculţi, aseară, în Piazza Venezia: două femei (una era singură, alta la braţ cu un domn în bleumarin, guler, cravată etc.) şi un bărbat care eram eu, în short, cu sandalele în mînă, după vizitarea nocturnă a celor două muzee de pe Campidoglio. Petrecusem o zi superbă, plimbîndu-mă de dimineaţă pînă seara cu picioarele goale prin Forum şi prin oraş, băgîndu-mi-le, împreună cu braţele şi gîtul, prin toate fîntînile şi bazinele, de la cele antice din grădinile Farnesine de pe Palatin, pînă la cele baroce, cu tritoni şi naiade, făcute de Bernini sau Borromini. A umbla ziua desculţ prin oraş sau pe orice alt loc expus soarelui e aici o mare probă de rezistenţă, solul fiind aşa de încins că arde cum n-ajunge niciodată să ardă nisipul sau caldarîmul la noi în amiezile de caniculă. Noroc de numeroasele fîntîni şi de pardoseala de la pensiune (aici toate apartamentele sînt pardosite cu mari lespezi de alabastru, lucioase şi răcoroase, balsam pentru tălpi). Pe la 5 am mîncat un pui rece cu un *mezzo di vino bianco* (vinul în general e ieftin ca braga şi excelent) la o „trattoria” destul de sordidă, de pe Via Frangipane, aproape de Coliseu, o stradă necarosabilă, fără trotuare, cu rufe întinse între ferestre şi pe lîngă mese. Am ciocnit vinul cu un bătrîn în izmene, rudă cu patronul sau vecin. El vorbea cu multă simpatie, eu nu înţelegeam nimic şi spuneam ce puteam în cuvinte româneşti sau franţuzeşti italienizate, el nu pricepea nimic. Cred că vorbea ceva de război, avea aerul şi faconda unui fost combatant. Ne-am despărţit prieteni, cu multă cordialitate. Apoi am plecat printre palate superbe şi chiţimii tot atît de centenare.

Toată vremea îmi spun aceste vorbe bizare şi incredibile (şi rîd ca prostul): „Sînt la Roma, sînt la Roma!”

Te sărut
A.

– 2 –

Roma, luni 8 iulie 1968

9 seara

După ce am flanat toată după-amiaza, ameţit de atîtea monumente

celebre, care te izbesc la tot pasul, şi de colţurile înguste şi sordide învecinate cu cele mai auguste locuri, stau acum, obosit, la o „trattoria e botteglieria” nu departe de *Stazione Termini*, la o masă pe trotuar, lîngă nişte „Fiat”-uri 500 şi un camion, şi beau un *mezzo di vino bianco* aşteptînd un *polo arrosto*. Ce e extraordinar e că totul îmi pare perfect normal!

A.

– 3 –

Roma, 10 iulie 1968

Draga mea M.

Îţi scriu după vizita la bazilica San Pietro, la Capela Sixtină şi în muzeele Vaticanului. Nu pot să spun că e propriu-zis o decepţie, căci mă cam aşteptam să nu fie tocmai pe gustul meu; dar a depăşit mult aşteptările mele în acest sens. Numai guvernantele, profesorii, intendenţii culturali şi alţi turişti de acest soi se pot extazia de această împărăţie a ostentaţiei. Michelangelo, Rafael etc., mă rog! Totul, adică enorma hală care e Sf. Petru şi galeriile enorme din Palatul Vaticanului, e într-adevăr extraordinar şi exemplar ca performanţă, dar numai ca performanţă şi ca atare, fiind tot ce se cunoaşte mai grandios printre realizările omeneşti, îţi dai seama cît de limitat e grandiosul acesta şi că prin el însuşi nu e decît ce e, lipsit de spiritualitate, „respins de idee”, impur. Sigur că în detaliu frescele lui Michelangelo de pe bolta Sixtinei sînt superbe (mai puţin însă decît par în reproduceri); ce e grozav e că le-a făcut cum le-a făcut, adică efortul suprauman al unui geniu ambiţios. Dar nu sînt decît o aglomerare de tablouri, nu au nimic monumental (doar impunător prin amploare şi caracterul sculptural al picturii). Cît despre frescele lui Rafael, din Palatul Vaticanului, sînt lucrări de comandă, banale, pompoase, mediocre ca sentiment, virtuozitate în platitudine. Cîteva fresce cu adevărat frumoase sînt totuşi pe pereţii Capelei Sixtine: cele ale lui Botticelli, mai ales *Ispitirea lui Crist*, pe care ţi-am trimis-o reprodusă pe o carte poştală, şi Perugino (*Cheile Templului)*. Bineînţeles mai sînt şi altele (de Luca Signorelli, Ghirlandaio etc), dar se pierd. Cît despre Pinacoteca Vaticanului, n-am văzut decît vreo, hai să zic, zece, dar exagerez în plus, tablouri frumoase, dintre primitivi mai ales. Tot ce e de Rafael e *absolut oribil*, vulgar, pictat

fără har, lipsit complet de inteligenţă. Alte tablouri de Rafael, în alte muzee, sînt cu adevărat frumoase, de exemplu portretul de femeie cu unicorn de la Villa Borghese, sau altele, în alte părţi şi în alte ţări. Tablourile de aici ale lui Rafael, şi frescele lui din Vatican, sînt pictură oficială, cu nimic superioară altor compoziţii enorme de aceeaşi natură, de alţi pictori mai recenţi, să zicem chiar Costin Petrescu (am luat-o razna! Nici chiar aşa, dar furia mea iconoclastă, reacţie temperamentală, o duc acum mai departe, deliberat şi retoric). Cetatea papilor a obţinut ce i-a trebuit de la aceşti artişti: artă oficială. Nimic mai necreştin decît Vaticanul şi bazilica San Pietro (dar nu e nici păgîn şi nici măcar laic: e pur şi simplu guvernamental). Nimic nu explică şi nu justifică mai convingător diferitele mişcări antipontificale dinlăuntrul catolicismului şi dinafara lui decît această superbă cetate a adulaţiei fără margini, a setei de putere, a celei mai uriaşe vanităţi. Nu mă mai prinde nimeni pe acolo. Am dat 500 de lire cu care mi-am cumpărat dreptul de a avea definitiv o părere despre această hală a deşertăciunii. Cu cîte milioane de ani lumină sînt mai frumoase tablourile lui Luchian, ca să nu mai vorbesc de Renoir, Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso! Abia aştept să văd pictură adevărată la Florenţa, la Siena, pe unde o mai fi. Cînd există Cimabue şi Giotto, Pier de la Francesca, Botticelli, cînd există impresioniştii, ce să mai vorbim de madonele şi îngeraşii lui Rafael!

Dar frumoase într-adevăr, zic eu acum după ce m-am răcorit, sînt, în galeriile Vaticanului, tapiseriile după desene de Rafael, reprezentînd scene din viaţa lui Isus. Şi mai ales o tapiserie franţuzească după Leonardo da Vinci, reprezentînd Cina cea de taină, oferită de François I papei Clement al VII-lea.

Afară de vacuitatea spirituală a performanţelor ilustre din această cetate a necredinţei şi a vanităţii, mai ai de-a face şi cu pruderia administraţiei; ieri mi-a fost refuzat accesul pentru că eram în short, ca şi cum toate tablourile de acolo nu ar fi arătat inşi cu genunchii, pulpele şi torsurile goale! Azi am aflat că nu e voie să stai pe spate cu faţa în sus, în Capela Sixtină, ca să vezi bolta pictată de Michelangelo, ca şi cînd acesta n-ar fi stat ani de zile acolo culcat pe spate ca s-o picteze!

Te sărută cu dor bătrînul tău contestatar,
A.

12 iulie

Căldura mi-a venit şi mie de hac, oricît de mult iubesc canicula. E zăpăcitoare! Ce va fi în Sicilia, la doi paşi de Africa? Se duc sutele de lire ca apa pe coca-cola, „aranciata”, *gelato* de lămîie, felii de pepene şi alte răcoritoare, cu efect pe 15 minute. Mi-am cumpărat nişte pantaloni de catifea, greige-olive, de la piaţă, din Campo di Fiori, unde se făceau pe vremuri execuţiile capitale şi unde a fost ars Giordano Bruno. Aici se vînd peşte, carne, fructe, ţigări americane, blue-jeans, fîş-fîşuri, zarzavaturi etc. sub egida răbdătoare şi uitată a statuii filosofului dat pe mîna Inchiziţiei de turnători veneţieni.

Toţi au, în oraşul ăsta, nişte mutre nespus de inteligente, mai ales popii şi călugării, care mişună peste tot, prin restaurante, librării, prăvălii, taverne, pe stradă, peste tot, ca în Casanova, cu cele mai variate fizionomii, rubiconzi şi joviali, slabi şi înalţi ca pe pînzele lui El Greco, slabi şi mici ca nişte spiriduşi, mătăhăloşi, cu figuri nobile sau interlope, în rase de franciscani sau de iezuiţi, dar toţi cu nişte expresii de o deşteptăciune straşnică.

A.

– 5 –

Roma, 15 iulie, ora 24,30

Draga mea,

Întors din Trastevere îţi scriu, înainte să mă culc, cîteva impresii din acest cartier extraordinar şi fascinant, unde-mi voi petrece de acum înainte toate serile mele romane. Alaltăieri seară, după ce am ajuns cu chiu, cu vai, tot întrebînd şi nepricepînd, în Piazza Santa Maria-in-Trastevere, unde voiam să văd vechea biserică romanică (cu o campanilă splendidă, nu mare, şi cu mozaic şi resturi de frescă din sec. XII, pe fronton), plimbîndu-mă apoi prin străduţele şi ulicioarele pasionante ale acestui cartier, am dat de scena următoare: într-o piaţă destul de mare, Piazza di Renzi, în faţa unei „osteria” cu mese afară, în mijlocul maşinilor, gunoaielor, rufelor multicolore întinse între ferestre, copiilor care se jucau şi se băteau şi grupurilor care discutau, printre exclamaţii, rîsete, fraze superlative, doi indivizi, tineri şi foarte frumoşi, ţineau de căpăstru un măgăruş înhămat la un cărucior pe care era instalată un fel de flaşnetă ca o

catedrală şi care, manipulată de unul din ei, cînta clamoros nişte romanţe cine ştie cît de vechi, cu sunete foarte prelungite şi cam hodorogite, care îmi aminteau de gramofonul nostru cu pîlnie de la ţară, din copilăria mea (discuri cu Caruso). Nu era loc la nici o masă, că m-aş fi oprit, dar m-am plimbat apoi mult prin toate colţurile, asistînd la diverse certuri şi scene pitoreşti şi nimerind pe neaşteptate din nou în acelaşi loc, de unde măgăruşul cu muzica şi cei doi tineri tocmai plecau, după ce strînseseră probabil ceva bani. Ieri am fost din nou, dar localul era închis. În dreptul altuia însă un bărbat tînăr şi frumos acompania la ghitară o fetiţă de vreo opt ani, adorabilă, care cînta cu glas îngeresc printr-un fel de pîlnie amplificatoare. Nici aici nu era nici un loc şi am nimerit la o altă „osteria" într-o stradă cît un coridor, *viccolo del Leopardo*, unde am mîncat brînză „provolone", bînd, bineînţeles, un „mezzo di vino bianco". Patronul era un om bătrîn, cu ochelari cu ramă de argint, papillon, cămaşă albă cu mînecile întoarse pînă la cot, distins, nonşalant, cu un aer de avocat. Toţi de pe la mese se cunoşteau, se interpelau, patronul dădea replici din mers, patroana, grasă, brună, cu mers legănat, lua parte şi ea la acest dialog general; femei tinere se opreau să vorbească din stradă cu cîte cineva de la al doilea sau al treilea etaj. Se auzeau aparate de radio şi scene de film de la televizoare, treceau maşini, motociclete cu zgomot asurzitor, copii cu trotinete etc. Azi am fost iar şi am găsit loc în Piazza di Renzi (în sfîrşit, de două zile doream). La un moment dat un bărbat mic de statură, de vreo 40 de ani, brun, simpatic, urît, cu o figură de mic slujbaş concediat, într-o cămaşă dintr-un fel de milanez căcăniu, a început să cînte din gură pe la mese. Cînta îngrozitor de prost, dar cu ce gesturi şi ce mimică extraordinare! Unii îl întrerupeau, îl interpelau, el se oprea, rîdea, începea iar. Apoi a trecut pe la mese să i se dea bani, i-am dat şi eu, foarte puţin că nu prea aveam, a mulţumit graţios şi a plecat ca un gentilom care a făcut o largheţe, – spre regretul meu, care aş fi stat să mă uit la el toată noaptea, şi spre satisfacţia generală, căci toţi păreau exasperaţi de el, probabil că-l cunoşteau, rîdeau de el, cu simpatie totuşi. Apoi am plătit şi am plecat, m-am mai plimbat prin cartier (în dreptul unui gang, nu departe de un „Alfa-Romeo", un tînăr slab, în maiou, spăla un cal, cu o găleată, lîngă o fîntînă; un al doilea cal îşi aştepta rîndul). M-am oprit apoi în Piazza Santa Maria şi m-am întins pe spate pe treptele fîntînii din faţa bisericii, de unde priveam frontonul şi campanila luminate, fumînd şi auzind toate certurile pricinuite de faptul că în jurul fîntînii e un „parcheggio" de maşini (în această piaţă

e o *trattoria* pentru amatori luxoşi. Sînt în Trastevere destule „trattorii”, „osterii” şi „pizzerii” pseudolocale, de fapt scumpe, dar eu am ştiut, căci uşor poţi să te arzi, să găsesc localuri trasteverine autentice: le zic aşa fiindcă sînt mai pentru punga mea). Tot San Pietro şi toată Capela Sixtină nu fac cît acest Trastevere în general ca aspect al unui anumit spirit viu şi autentic şi cît acea frumoasă şi nu prea mare biserică medievală.

Te sărut, al tău A.

– 6 –

Palermo, 21 iulie

Draga mea,

Îmi rezerv să-ţi relatez ulterior cele două zile petrecute la Perugia şi Assisi, de unde vei fi primit totuşi sau vei primi o bogată serie de cărţi poştale exaltate şi unde sper să mai merg. Mîine dimineaţă la 6 plec la Siracuza, de astă dată nu de-a lungul coastei, ci diagonal prin interiorul insulei. Drumul de la Roma încoace e splendid, în special de la Messina la Palermo, tot timpul de-a lungul coastei; (din păcate Calabria n-am putut-o vedea, căci am traversat-o noaptea). La ora 4 dimineaţa am trecut strîmtoarea la Messina, iar la 6 am văzut răsăritul soarelui deasupra mării, printre chiparoşi, cu senzaţia că mă plimb în plină poveste ca şi cum ar fi realitate (sau invers). Am avut buna inspiraţie să cobor la 7 1/2 la Cefalu, mic port pescăresc, unde e o catedrală veche cu mozaicuri din secolul al XII-lea. Orăşelul e încîntător, la tot pasul se vinde peşte, o atmosferă foarte meridională, de fapt grecească, accentuată şi de numele acesta, „Cefalù”. Am coborît pentru că ştiam de catedrală, dar mai ales din cauza acestui nume grecesc şi a etimologiei lui. Îmi adusesem aminte de o pagină frumoasă a lui Maurras, în *Anthinéa*, despre acest Cefalù1. Aici m-am scăldat pentru prima oară în Marea Mediterană (după care am tînjit o viaţă întreagă din imbolduri atît temperamentale, cît şi livreşti, dar care, ce să zic, mă fascinează mai puţin decît Marea Neagră. E mai frumoasă, mai albastră, mai „pitorească”, dar mai domestică, poate mai „umană”. Orizontul ei nu e fără limite şi nici nu are acel aspect periculos şi străin pe care-l simţi la Marea Neagră; sigur că şi numele contribuie la sugestiile astea). Dar atmosfera pescărească, greco-mediteraneană, de aici, mă

farmecă.

Palermo e un oraş mare şi în aparenţă mort. Gloria lui a fost aşa de mare şi aşa de demult sfîrşită, încît de atunci, după atîtea secole de tiranii schimbătoare, a rămas parcă definitiv extenuat. Camera în care stau (la „Albergo Bologna", un fel de han care ocupă doar al doilea etaj al clădirii) are un balcon care dă în Piazza Bologna. (Toate casele au balcoane de fier; casele sînt în general negre, afumate.) Piazza Bologna e un patrulater nu foarte mare, care are o latură deschisă pe una din cele două artere principale, Corso Vittorio-Emmanuele (cealaltă, cu care se întretaie, se numeşte Via Maqueda). Celelalte trei laturi ale patrulaterului sînt alcătuite din faţadele unor clădiri vechi, cu trei-patru etaje, din care cel puţin două au fost nişte palate probabil strălucite cîndva; pe unul din ele este sculptată, foarte mare, stema imperială a Habsburgilor, cu vulturul bicefal. Dar aceste palate par goale, abandonate, cu geamuri întunecate, sparte multe din ele (a fost nu de mult un mare cutremur) şi uşi de lemn ieşite de soare ajustate la nişte intrări unde au fost sigur odinioară portaluri făloase. Exact în dreptul ferestrei mele (prin care o văd şi acum dacă privesc la stînga) pe un soclu de marmură este o statuie sfrijită a lui Carol Quintul în costum antic. Pe soclu sînt gravate cu litere mari, în latineşte, toate titlurile împăratului, fără a omite împărăţiile din Mexic, Peru şi celelalte.

În cele patru artere principale care se întretaie (căci afară de cele pe care le-am pomenit mai sînt două) şi unde sînt magazine frumoase, reclame luminoase, o circulaţie de maşini nu cine ştie ce dar totuşi circulaţie, dau străduţele înguste şi fără trotuare, cu rufe întinse între case şi cu toată viaţa familiilor petrecîndu-se afară, în stradă şi la balcoane, cu jocuri de cărţi sau de table, ţipete de copii, zgomot de aparate de radio şi televizoare. Gunoaie sînt absolut peste tot, la marginea zidurilor, în rigolele trotuarelor şi în mijlocul străzii, în plin centru: ghete, cutii goale de conserve, foste umbrele, coji de pepene şi de ouă, lămîi stoarse şi multe, multe hîrtii. Pe ziduri sînt o mulţime de afişe care proclamă: *Tenere pulito è piú facile che pulire*, dar degeaba: fiecare aruncă orice oriunde. Cred că rostul afişelor e mai mult acela de a scuza municipalitatea, de vreme ce *pulire non è facile!* Totuşi lespezile mari din care e făcut pavajul sînt aşa de lucioase încît vehiculele şi pietonii se reflectă în ele ca în apa unui lac liniştit. În toate ulicioarele strîmte şi întunecate, cele mai multe în pantă, se filtrează prin spaţiul îngust razele de soare care se intensifică exact ca prin vitralii de catedrală. E multă sărăcie, o

sărăcie evidentă, dar sînt totuşi nişte locuinţe, în nişte case, fie şi vetuste, fie şi mizere, şi sînt totuşi în oraş, adică în zona umană. Dar m-am plimbat azi printr-un cartier de adevărată subumană mizerie, unde se îngrămădesc în preajma mării toate dejecţiile. Locuinţele sînt improvizate în resturile şi ruinele unor foste clădiri (şi alea cîndva mizerabile): la cîte un perete, doi de piatră calcaroasă adăugate scînduri şi cîrpe; toate aceste adăposturi în cel mai bun caz de înălţimea omului; toţi copiii complet goi. Cînd am trecut pe acolo (te las să-ţi închipui gunoaiele, judecînd după cele din centru) s-au adunat după mine copiii şi apoi m-au urmărit vreo patru femei, probabil mame, întrebîndu-mă pe un ton ostil şi bănuitor ceva ce nu înţelegeam şi recomandîndu-mi fără amenitate ceva ce de asemenea nu înţelegeam. Apoi m-am plimbat prin portul pescăresc unde dansează în clipocitul neîntrerupt al apei şi în miasmele tari vaporaşe şi bărci îngrămădite, vechi, cenuşii, cu un aer scăpătat şi trist, dar într-un fel perseverent şi nobil.

Palermo e plin de melancolie ca de o molimă netrecătoare: poate că palermitanii nu-şi dau seama de asta, dar pe străin îl contaminează imediat. Te plimbi, dai de edificii străvechi şi ilustre, arabo-normande sau mai recente, din epoca barocului şi rococoului (plec mîine şi nu am fost să văd palatul Lampedusa), mănînci cu 30 sau 50 de lire „gelato” de lămîie sau de harbuz, vezi maşini, oameni care discută (într-o italienească leneşă cu vocale prelungite şi fără a accentua consoanele), în general bine îmbrăcaţi, vezi zeci de afişe electorale (viaţa politică probabil că-i pasionează), dar totul parcă e pe altă lume, într-un timp imaginar. Palermo mi-a plăcut enorm, dar nu pot spune că m-am simţit bine aici. Am foarte tare sentimentul îndepărtării. Cutiile de scrisori sînt cîte două: pe una scrie „Sicilia”, pe cealaltă: „Continente”. O impresie care asupra mea e destul de tare mi-o fac palmierii; chiar la Roma, din primele clipe m-au frapat palmierii, dar ce să zic aici, unde este în centru un mare scuar, un fel de grădină publică, plină de palmieri, unul lîngă altul, o pădure de palmieri. Amestecul ăsta de Europa cu Africa e foarte ciudat aici unde mai intervine un fel de amintire stranie, a ceva ce nu se mai ştie.

Dar aseară, între 8 şi 10, plimbîndu-mă la întîmplare, am nimerit la piaţă (era sîmbătă seara) – de altfel această piaţă nu e într-o piaţă, ci pe cîteva străzi întretăiate, nu prea departe de zona portului. Acolo am simţit adevărata viaţă a oraşului. Sute de becuri aprinse, nenumărate, nenumărate tarabe (am mîncat scump, cu 80 de lire un porumb fiert, rece şi fără sare, şi ieftin, cu 10 lire o bucată de carne

friptă, foarte suculentă; cu 60 de lire se bea un pahar mare de Marsala, am băut mai multe soiuri) şi ce strigăte, ce glume, ce retorică savantă pentru a îmbia muşteriii! Ce nu se vindea acolo! carne, peşte (mult peşte de toate formele, argintiu, albăstriu, strălucitor, mirositor), crustacei, brînză, ţigări americane, discuri, sticle cu băuturi locale şi străine, coca-cola, piersici cît cantalupul, struguri (nişte ciorchini cît o damigeană), măsline (Doamne, ce măsline! mari, grase, unele verzi, altele negre, altele tărcate, clădite în piramide complicate ca templele mexicane). N-am cumpărat nimic, căci aş fi cumpărat totul. O viaţă nemaipomenită, o vigoare, un apetit de consumaţie şi juisenţă, ceva grozav. Aş fi rămas toată noaptea să mă plimb pe acolo, dar am intrat într-o trattoria să mănînc nişte peşte şi să beau nişte vin; cînd am ieşit se terminase tîrgul, şi ce era pe jos! Ce apă, ce scursori, ce cutii goale (cutii mari, „cartuşe” de Pall Mall, de chewing-gum etc.), ce de hîrtii! Cine le-o aduna? Cîţiva negustori strîngeau marfa nevîndută, restul plecaseră. Mi-a făcut mult bine această plimbare prin piaţă şi viaţă, că altfel mă stenahoriseam.

– 7 –

22 iulie, dimineaţa

Îţi scriu din tren spre Siracuza, de care mă apropii: am trecut de Enna, centrul Siciliei, Drumul meu traversează insula diagonal de la nord-vest la sud-est. Cum era şi de aşteptat, peisajul foarte variat, semănînd cu cel din *Ghepardul* lui Visconti; frapantă e (mai ales din goana trenului) alternanţa dintre vegetaţia europeană şi cea exotică (şi molifţi şi baobabi).

Am plecat din Palermo la 6 dimineaţa, aşa că n-am mai apucat să văd palatul Lampedusa. Hoinărind ieri prin oraş, am întrebat unde e: un cetăţean matur, care purta nişte haine la extrema limită a ponosirii şi o cravată inexplicabilă, m-a îndreptat stăruitor şi plin de amenitate către „l’ospedale dei barnbini”, dar ajuns acolo şi întrebînd pe alţii n-am mai aflat nimic. În schimb am văzut palatul prinţului Palagonia, de care vorbeşte Goethe descriind atît edificiul cu parcul, cît şi proprietarul ca pe nişte înfăţişări de cea mai barocă extravaganţă. Palatul, care acum e o şcoală militară sau aşa ceva, nu m-a frapat şi nici parcul (care probabil nu mai are acum plantaţiile bizare de atunci).

Pe Goethe l-am pomenit, dar deloc în avantajul lui, acum

cîteva zile la Assisi, pe lîngă care a trecut („mit Abneigung”, aşa zice), dar unde nu a catadicsit să vină preferind să vadă nu ştiu ce templu bine conservat al Minervei ce se afla prin apropiere.

Assisi şi Perugia sînt indisociabile nu numai din cauza vecinătăţii, dar şi din cauza contrastului prin care-şi dau replică. Assisi e alb, călduţ şi senin; sînt multe flori şi nenumărate tarabe unde se vînd „suveniruri” minunate şi scumpe: ceramică, reproduceri de frescă, feronerie etc. Perugia e albăstrui, răcoros şi dramatic. N-am văzut biserici, deşi trebuie să fie, dar oraşul are un aer vădit de impietate. Totul pare împietrit şi secret. Fiecare colţ de stradă pare propice unei lovituri de pumnal. Toate spaţiile (afară de esplanada din faţa hotelului Brufani, unde am tras) sînt mărginite de clădiri, fără goluri între ele. Peisajul minunat al Umbriei, a cărei cîmpie se vede din Assisi într-o gradaţie infinită şi transparentă, aici îl rezumă cerul, de o limpezime care accentuează distincţia austeră şi subtilă a clădirilor de piatră. Marele palat municipal (unde e pinacoteca, admirabilă: de la sculpturi şi fragmente de tempera din sec. X, pînă la Perugino inclusiv) e curat gotic (ceea ce e rar în Italia), dar un gotic compact, fără multă dantelărie, care nu se desfăşoară vertical, ci orizontal. Oraşul oferă un decor ideal pentru un film cu subiect din Trecento sau Quattrocento, elegant şi violent. Violenţa asta se simte şi acum, ascunsă în ziduri, dincolo de confortul ospitalier şi turistic.

La hotelul Brufani, cel mai bun din oraş, hotel de veche tradiţie, foarte „1900”, în care saloanele sînt în stil „Second Empire”, cu aplicaţii de bronz, iar odăile, spaţioase, sînt *calfeutrées* cu draperii grele şi mochete, paturile largi şi înalte avînd garnituri de alamă, iar noptierele, de asemeni înalte, lămpi de formă veche, cu *abat-jour* verde, am fost invitatul lui Umberto C., vechi prieten de pe vremea cînd era profesor la Institutul italian din Bucureşti. Acum e profesor de literatură la Universitatea din Roma şi se află la Perugia ca preşedinte al unei comisii de bacalaureat. Nu-l văzusem din 1942, ultima oară la Sibiu. La Bucureşti, prin 1938-1940, venea des la noi în casă şi mi-l amintesc tînăr, blond, cu ochi albaştri, nu prea înalt, impetuos şi spiritual, foarte vehement antimussolinian. Vorbea perfect franţuzeşte şi bine româneşte, ajunsese să cunoască literatura noastră pe degete. De atunci a fost mulţi ani în Argentina şi e traducătorul în italiană al poeziilor lui Borges. Acum, la 56 de ani, e foarte bolnav de un astm cu efecte cardiace, vorbeşte cu efort şi nu poate umbla prea mult pe jos. A slăbit mult, a chelit complet şi a devenit mizantrop. În ciuda efortului pe care-l face ca să vorbească (îl

trec din cînd în cînd, brusc, nişte sudori vizibile lîngă ochi şi pe tîmple), a rămas extrem de spiritual şi pătrunzător. Umberto C., care nu numai că nu făcea caz de nobleţea lui, dar nici nu o mărturisea, poartă acum un inel cu un blazon complicat şi magnific. Îl credeam toscan (ceea ce e după mamă), dar aflu acum că după tată e sicilian şi rudă cu Lampedusa; de altfel îmi dau acum seama că are tipul normand şi mi-l închipui ca la el acasă în palatul Guiscarzilor din Palermo. Dar e evident că nu e snob, e şi prea mizantrop pentru asta şi prea retras; cred că afişarea nobleţii, fără aroganţă, dar nu fără morgă, e la el acum un fel de a se distanţa, un „patos al distanţei" defensiv. E de altminteri într-adevăr „grand seigneur", ceea ce se simte şi în spiritul lui, şi în felul de a rîde, şi în curtoazia lui în acelaşi timp familiară şi ceremonioasă.

Sosesc la Siracuza.

– 8 –

22 iulie, ora 14,45, Siracuza

Am făcut plajă şi baie în mare, la un „Lido" la care am ajuns după un nu prea scurt drum cu un autobuz hodorogit şi mirosind a benzină. Tonomat, fotbal de masă, fel de fel de jocuri gălăgioase la care se înghesuie, zbiară şi se iau la trîntă o mulţime de băieţi în slip, deloc frumoşi, sigur ignari, indubitabil cretini, în orice caz puşlamale. Plaja e înconjurată de cabine (bărbaţii de o parte, femeile de alta) şi de un fel de panouri, cu romburi colorate, de cel mai strigător la cer prost-gust. Nu te poţi plimba pe malul mării decît pe segmentul dintre limitele ştrandului. Vremea e cam a ploaie. Abia aştept s-o şterg de aici. Autobuzul următor e abia peste o oră.

– 9 –

Siracuza, 22 iulie, ora 18,10

Am văzut, în fine, marele „teatro-greco" din Siracuza. Impresionant, într-adevăr, dar nu făcea să mă deranjez pînă aici. Dacă eram mai deştept, mă duceam la Agrigento şi la Taormina, dar acum e prea tîrziu, nu mai am nici timp, nici, pentru moment, destui bani. Ca oraş Siracuza e complet modern, în genul Bucureştii-Noi sau Balta-Albă. Am venit aici, după ce am tînjit o viaţă, atras de antichitatea şi

frumuseţea numelui „Siracuza”, care mă făcea să visez: aveam în cap avatarurile politice ale lui Platon şi pe Arhimede. M-a costat cam scump superstiţia mea clasicistă.

Acum, frînt de oboseală şi nemîncat (baia de mare de azi, de unde am tulit-o îndată ce am putut, m-a decavat: oribil şi scump), îţi scriu stînd pe o piatră, la umbra unui chiparos, lîngă catacombele lui San Giovanni. E un colţ plăcut, odihnitor şi parfumat, cu palmieri, flori, lumină de Sud. Aştept să se facă ora plecării.

– 10 –

22 iulie, ora 19

Draga mea, îţi scriu din gară, unde am venit cu o oră şi mai bine înainte de plecarea trenului. Părăsesc Sicilia cu regret, dar Siracuza fără. Voi trece prin Catania, unde mi-ar fi plăcut să mă opresc de dragul unui pasagiu din *Craii de Curtea-Veche* în care Pantazi spune cum l-a găzduit „în palatul său din Catania” şeful ramurii siciliene („zisă cu pardosul”) a familiei lor. Dar poate că m-aş fi ars ca şi cu Siracuza.

– 11 –

Firenze, 1 august

Draga mea, ca şi mine ai citit destule despre Florenţa, ai văzut atîtea poze (plus ilustratele în culori pe care ţi le tot trimit de cînd sînt aici, mai multe pe zi), dar nu-ţi poţi închipui ce neverosimilă e realitatea lor materială. Toate lucrurile astea ilustre şi arhicunoscute există într-adevăr, le văd, le ating, le regăsesc în acelaşi loc de fiecare dată, mi-au devenit imediat nespus de familiare, dar îmi par mult mai ireale decît în închipuirile şi visurile mele dinainte de a veni aici. Cel dintîi şoc pe care l-am avut, imediat după sosire şi după ce mi-am lăsat bagajul la hotelul de lîngă gară unde am descins („Albergo Sempione”) a fost să dau, pe neaşteptate, după prima sută de paşi, de firidele ornamentate ale zidului care înconjoară biserica Santa Maria Novella. De atunci tot umblu căscînd gura prin străzile astea cu nume ca din *Lorenzaccio:* via Ginori, via Strozzi, Lungarno Corsini, Lungarno Soderini sau altele cu nume nu mai puţin superbe ca: via Guelfa, via Guicciardini, via Tornabuoni (şi via del Inferno!) şi mă

pomenesc mereu cu aceeaşi surpriză în cîte una din pieţele astea ilustre cu edificiile care le domină: Piazza Signoria, Piazza Duomo, Piazza Annunziata etc.

Impresia generală pe care mi-o face Florenţa este în primul rînd una de mare familiaritate: întîlnirea de mai multe ori pe zi cu toate aceste monumente şi cam cu aceiaşi oameni, fie florentini, fie străini, pe care-i vezi aşezaţi pe treptele Domului sau ale Signoriei, sau pe Ponte Vecchio sprijiniţi de parapet şi privind în zare pe Arno, relativa apropiere între ele a acestor aşa de glorioase şi accesibile locuri te fac să te simţi foarte familiar cu tot şi cu toţi. Nu te saluţi cu nimeni (cel puţin eu care nu cunosc pe nimeni), dar îţi zîmbeşti cu toată lumea. Aici amenitatea pare endemică. Florenţa te acceptă cu simplitate şi graţie, aşa cum fac foarte marii aristocraţi, liberi de trufie.

Alţi călători n-au avut aceeaşi impresie. Maurras, mi se pare, scrie că palatele florentine îl resping pe străin cu zidurile lor impenetrabile şi rebarbative şi cu pumnul de fier al acelor suporturi forjate în care odinioară se fixau masalale. Dar impresia asta, care e de altfel sensibil amendată prin frumuseţe, se topeşte sub dulceaţa cerului în a cărui zare diafană culoarea roşie a acoperişurilor se irizează.

Un sentiment înrudit cu dezamăgirea mi l-a dat statuia celebră din Capela Medicis făcută de Michelangelo pe mormîntul lui Lorenzo al II-lea, duce de Urbino (*Il pensieroso*, care i-a inspirat lui Milton un poem cu acest titlu). Judecînd după fotografii o credeam splendidă, dar e mult mai mică decît mi-o închipuiam: la proporţiile astea liliputane aerul viril şi de o nobilă melancolie al ducelui pare cam derizoriu. De altfel Capela Medicis în totalitatea ei mi-a displăcut în mod hotărît.

Eu am ales după prima zi de căscat gura prin Florenţa, trei locuri de pelerinaj perpetuu: Piaţa Annunziata, Piaţa Signoria şi sala nr. 1 din Galeria Uffizi, mai precis tabloul nr. 1 din acea sală: *Madona cu îngerii* a lui Cimabue. Astea trei sînt frumuseţea maximă, absolută, ca şi cele mai fericite statui sau temple greceşti. Domul, fără discuţie, e una din cele mai miraculoase splendori ale lumii, dar tocmai din cauza asta e incredibil şi trebuie să-l înconjuri ca să-l vezi şi să-l crezi, înconjurul acesta e o adevărată călătorie iniţiatică în etape şi sinuozităţi, ce-ţi revelă treptat cîte un secret. Pieţele Annunziata şi Signoria sînt însă la scară umană, mai exact la scara cetăţii şi te fac să înţelegi că rangul uman e în raport cu demnitatea şi

frumuseţea cetăţii.

Cît despre Madona lui Cimabue declar că e cea mai frumoasă pictură din lume şi ar putea fi unica: splendoarea splendorilor. E de o claritate, o siguranţă, o inteligenţă şi o rigoare inegalate. Grandoarea monumentală şi absolutul ei nu ţin de prodigiu, adică de virtuozitate şi performanţă, ci de divinitatea raţiunii. Nu mă satur s-o privesc, primul meu drum în fiecare dimineaţă e la ea; privind-o am sentimentul contemplării esenţelor. Imperceptibil, de la capodopera asta cu nr. 1 din sala nr. 1 a Uffiziilor, pictura începe să decadă. Madona lui Duccio, care-i vis-à-vis, e tot sublimă, dar cu o nuanţă parcă mai puţin; a lui Giotto, care e pe panoul din centru, îi e evident inferioară. Dar toate sălile aşa-numiţilor „primitivi" pînă la Botticelli inclusiv sînt o lume de figuri auguste, fără magnificenţe şi seducţii impure, ci numai inteligenţă şi sentiment.

În fiecare seară, obosit de plimbare şi covîrşit de atîta frumuseţe, stau pe treptele Signoriei, de preferinţă cît mai aproape de fîntîna lui Ammanati, ca din cînd în cînd să mă stropească, şi privesc Loggia, statuile şi oamenii, în short sau în blue-jeans sumeşi deasupra gleznelor, îmi contemplu cu exaltare picioarele goale şi pline de praf, cu tălpile bătătorite şi îndurerate de atîta umblet (şi de pietrişul colţuros din grădinile Boboli; între paranteze fie spus, Palazzo Pitti nu-mi place): umblu tot timpul desculţ, ca mulţi alţi turişti (nu numai *hippies*), mai ales femei, dar şi destui bărbaţi, între care unul bătrîn, cu pipă şi barbişon alb, semănînd foarte bine cu Victor Francen. Umblu aşa, *solus*, *pauper*, *nudus*, ca un pelerin, cu senzaţia unei perfecte libertăţi. Cînd ne plimbăm aşa prin Bucureşti, noi doi care nici nu mai sîntem tocmai tineri, voluptatea noastră e clandestină şi are o savoare ancilară, sau e, din contră, sfidătoare şi paradoxală. Dar aici (unde vreau mult de tot să venim împreună) lucrul ăsta e firesc şi pot zice clasic: ţine de stilul civilizaţiei mediteraneene: e peripatetic sau franciscan. Acum înţeleg foarte bine ce însemna pentru apostoli „spălarea picioarelor" (cu apă rece, desigur) şi nu-ţi mai spun, căci cunoşti şi tu senzaţia asta, ce norocos deliciu e să dau în vagabondajul meu de caldarîm stropit şi să-mi privesc înapoi urmele tălpilor goale!

Pe treptele Signoriei vin să se aşeze seara tot soiul de pietoni: un domn în vîrstă, foarte distins, cu fason de magistrat, vine în fiecare seară, îşi pune pălăria lîngă el pe ziar şi stă cu bărbia sprijinită de mîinile împreunate pe măciulia de fildeş a bastonului. Are un păr alb-strălucitor şi o privire distrată, dar cred că e foarte atent şi interesat

(ca şi mine) de spectacolul străzii. Acum vreo două seri, tot acolo, o fată încîntătoare cu ochi verzi şi păr arămiu strîns la spate într-o torsadă care-i descoperea gîtul subţirel şi graţios (desculţă şi ea, bineînţeles) stătea rezemată de trepte şi cînta acompaniindu-se la ghitară o romanţă englezească nesfîrşit de dulce şi sentimentală; mîngîindu-i gîtul şi spatele o privea tandru şi protector un fel de zeu nordic cu barbă de aur şi ochi albaştri. Eu mă gîndeam la tine şi în gînd te priveam tot aşa, măcar că tu nu ştii să cînţi şi că nici eu nu am barbă (care în tot cazul n-ar fi de aur!)

Uneori se organizează spontan coruri, ca ieri seară cînd printre oameni diverşi, femei bătrîne, *hippies*, cetăţeni simpli sau distinşi (era şi domnul acela în vîrstă, magistratul cu baston) mai cînta cu multă pasiune şi ştiinţă un colonel în uniformă elegantă (gris, cum le au militarii italieni); s-au cîntat, între altele, bucăţi corale de Palestrina sub conducerea colonelului şi cu participarea vizibil mulţumită a magistratului.

Mai vin acolo şi matroane florentine, cîte trei sau patru în grup, şi se apucă să sporovăiască în limba lor scandalos de frumoasă; aşezate pe trepte îşi scot şi ele pantofii, dezgolindu-şi picioarele umflate, cu degete groase (şi monturi).

De ce n-aş termina pe imaginea asta?

Am o alta, ipotetică, mult mai frumoasă: noi doi, aici, împreună („insieme”, aşa se spune pe italieneşte).

A.

1 Falsă memorie: Maurras vorbeşte de Cargèse (Corsica).

Portretul artistului la bătrîneţe

Între 7 şi 10 ani eram în ochii bunicii mele un copil minune: pictor şi scriitor, adică un specimen de *uomo universale.* Scriam romane de aventuri, poezii, proză didactică şi morală (gen în care mai scriu şi acum), pamflete (nu eram deloc indiferent la treburile politice şi scoteam chiar un ziar pe care-l trăgeam la şapirograf). Bunica mea, care mă admira nelimitat, îmi lega somptuos în piele scrierile, îmi încadra de asemenea foarte frumos tablourile (tot ea îmi cumpărase maşina de scris şi şapirograful) şi îmi întreţinea gloria printre rude şi prieteni ai familiei care, politicoşi, încuviinţau elogiile îngăduindu-şi cel mult nişte zîmbete echivoce şi nişte tachinării ce-mi puneau la încercare atît încrederea în propriul meu geniu, cît şi buna creştere. Mulţi ani după moartea bunicii am găsit într-un cufăr operele mele literare strînse cu grijă de ea, Dumnezeu s-o ierte. În ciuda legăturilor superbe, le-am pus pe toate pe foc; sper să nu-mi fi scăpat vreuna.

De pictat pictam în acuarelă sau pastel, de preferinţă marine (vapoare sau chiar corăbii cu pînze, fie în larg, pe furtună, fie la ţărm; îmi plăceau foarte mult instalaţiile portuare pe care le vedeam în fiecare vară la Constanţa şi plasam în peisaj de obicei şi cîte un minaret) dar pictam şi natură moartă, flori, chiar şi portrete (imaginare).

Bunica mea era foarte risipitoare şi nu prea înţelegea că exproprierea, devalorizările şi crizele de după război (primul) nu-i mai permiteau trena de viaţă dinainte. I se părea că se restrînsese peste măsură mutîndu-se într-un apartament cam întunecos din pasajul „Imobiliara", pentru care plătea o chirie enormă. Invita de mai multe ori pe săptămînă lume la dejun şi se ocupa tot timpul cu diferite cadouri pe care le făcea în dreapta şi în stînga, cu toate ocaziile şi chiar fără (iar eu eram principalul şi permanentul beneficiar al generozităţii ei). Fusese foarte frumoasă şi se mai vedea: era nespus de bună şi naivă şi avea mereu un surîs plin de amenitate. Printre musafirii obişnuiţi era o rudă a ei, mult mai în vîrstă, pe care o numeam Tante Aline, o cucoană în genul prinţesei Anna Mihailovna Drubeţkaia din *Război şi pace.* Era o boieroaică foarte scăpătată, dar de neam mare, care-şi învingea umilinţele prin morgă şi sarcasm. Uscată şi pudrată la deznădejde, purta totdeauna pe gît o „guimpe" de dantelă veche, pe cap pălărie cu voaletă şi cu multe anexe: păsări,

flori şi fructe artificiale şi niciodată nu-i lipsea un *face-à-main*. Era o femeie cultă; lecturile ei, din care nu rareori cita foarte *à-propos*, erau Sully-Prudhomme, Henri de Régnier, Edmond Rostand, Lamartine, Haraucourt, Dumas-fils, D'Annunzio, Paul Bourget, Gyp, d'Esparbès etc. Fiul acestei cucoane era un domn cu o barbă mare albă, superbă, foarte distins, mare jucător de cărţi şi om de spirit, pe care-l numea „oncle Pascal". Nu prea ştiu din ce trăia, dar reuşea să-şi disimuleze penuria cu demnitate şi graţie, făcînd faţă perfect obligaţiilor mondene şi celor de club. Era foarte bun prieten cu pictorul Pallady, căruia Tante Aline îi spunea „mon petit Toto" şi care la rîndul lui, bineînţeles, o trata cu toată deferenţa.

Pallady locuia atunci la Paris şi venea la Bucureşti din doi în doi ani pentru a-şi expune tablourile. În 1927 a deschis o expoziţie în sala „Ileana", adică la „Cartea Românească". Bunica mea şi Tante Aline au complotat între ele să-i arate lui Pallady „*les peintures du petit, qui sont remarquables pour son âge*" şi chiar să i-l prezinte pe acest „petit" ca pe un viitor confrate. Bineînţeles ceea ce vroiau ele (fără a se îndoi de succes) era să obţină de la Pallady o recunoaştere expresă a talentului meu (cu toate că pictura lui nu o apreciau deloc; din contră, le oripila: „*il peint des femmes horribles, avec la chair violette et pourrie et avec des yeux bigles*"). Dar deşi nu-i apreciau pictura şi nici „*son fichu caractère*", ţineau la părerea lui, care, credeau ele, nu putea fi decît favorabilă („*il est tout de même un monsieur et un homme d'esprit*"*;* mă întreb şi azi de ce asemenea însuşiri ar fi avut drept consecinţă preţuirea picturii mele).

Aşadar, într-o după-amiază de februarie sau martie am fost îmbrăcat în haine de catifea cu guler şi manşete de dantelă, încălţat cu ciorapi albi trei-sferturi şi pantofi de lac cu buclă şi, ascunzîndu-mi-se sub un paltonaş cu carouri frumosul costum pe care Pallady nu avea să-l vadă niciodată, punîndu-mi-se pe cap o beretă cu panglici şi sub braţ mapa cu capodoperele mele, am pornit, între cele două venerabile cucoane, la „Cartea Românească". Pe drum, Tante Aline mi-a recomandat stăruitor să mă adresez pictorului cu formula „*illustre maître*". Eu m-am arătat de acord dar, deşi amîndouă doamnele au reiterat cît a ţinut drumul această recomandare explicîndu-mi importanţa şi preţioasele efecte ale formulei, eram decis să nu-i spun aşa.

La expoziţie, Pallady a venit în întîmpinarea noastră, le-a salutat pe cucoane cu o politeţe spectaculoasă (şi-a scos chiar pălăria, ceea ce nu obişnuia să facă), le-a poftit pe o canapea şi a început o

conversaţie aleasă pe care Tante Aline a dirijat-o foarte abil aducînd încetul cu încetul vorba la tema vocaţiei şi a precocităţii talentului. Cînd în sfîrşit am fost pomenit în discuţie ca exemplu („*ce jeune rapin*"), Pallady, care nu-mi prea dăduse atenţie, m-a privit brusc, dînd din cap scrutător. Era momentul să încep cu „*illustre maître*", dar am păstrat o tăcere încăpăţînată, deşi doamnele se uitau la mine fix şi persuasiv. Punîndu-i-se în faţă mapa cu picturile mele, Pallady a început să le considere una cîte una, nespunînd nimic. Apoi m-a întrebat dacă desenez după model; i-am spus că nu, ci din imaginaţie; a dat iar din cap. Deşi mă trata cu răceală, mi-a plăcut că nu-mi vorbea maimuţărindu-se îngăduitor şi amuzat, cum făceau de obicei oamenii mari; îmi spunea „*vous*"*:* „*Je vous parle comme à une grande personne*".

În fine, verdictul, departe de cel scontat de cele două cucoane: într-adevăr, pentru vîrsta lui, băiatul face lucruri reuşite, dar nu e un talent ce se va confirma mai tîrziu. În genere în pictură nu e ca în muzică, unde talentul se manifestă precoce; din contră, marii pictori îşi descoperă vocaţia mai tîrziu, nu în copilărie. „*Et puis il faut beaucoup de travail, surtout d'après modèle, il ne suffit pas de peindre de chic." Bref*, partida era pierdută, talentul meu nu fusese omologat. Pallady a dus apoi o conversaţie politicoasă şi cele două cucoane, care-i răspundeau zîmbitoare şi înţepate, în timp ce eu mă învîrteam prin expoziţie, formîndu-mi la rîndul meu o părere şi mai defavorabilă despre acest „*illustre maître*" decît el despre mine: habar n-avea să deseneze ca lumea o masă sau un scaun. La plecare ne-a condus pînă la birjă, şi-a luat rămas bun de la cucoane în cel mai reverenţios mod cu putinţă, iar mie mi-a dat mîna zicîndu-mi: „*Au revoir, mon ami*".

De atunci, de cîte ori se vorbea de Pallady în casa bunicii mele nu numai că i se contesta (ca şi înainte de altfel, însă mult mai ritos) orice umbră de talent, dar şi cea mai vagă pricepere în artă; se pomenea regulat „*son fichu caractère*", Tante Aline adăugînd de obicei că „*malgré le genre qu'il donne, il demeure au fond un galant homme*"*;* uneori însă, cînd se afla de cîte o ieşire de-a lui mai arţăgoasă (căci acestea nu erau deloc rare), se găsea totdeauna cineva să spună: „*Quand il s'agit d'être mufle il n'y va point par quatre chemins*". În paranteză amintesc aici o replică de-a lui, dată după mulţi ani, în timpul celui de al doilea război, în sala de joc de la Automobil-Club, unui baron bucureştean, foarte mic de statură dar foarte băţos şi cu mutra stropşită de obrăznicie: „*Mon cher, je trouve*

que vous abusez de votre taille”. Pallady făcuse ani de zile box şi scrimă şi ar fi putut oricînd vida un diferend, dar se mulţumea cu replici caustice.

Fapt e că am fost foarte ocărît de amîndouă cucoanele fiindcă nu voisem să spun „*illustre maître*”. Bunica mea, care regreta că nu folosisem prilejul de a arăta cît de frumos ştiu să mă exprim, dar care nu mai era aşa de înclinată să-i acorde lui Pallady, chiar şi numai de etichetă, calitatea presupusă de acea formulă, încerca să-mi pună carenţa în seama timidităţii, dar Tante Aline era mai severă: „*Ta, ta, ta, mais non, mais non, je te dis qu’il est buté comme un mulet, ce garçon*”. În cele din urmă le-am pus întrebarea, pe care o socoteam de elementar bun-simţ şi fără replică, de ce să dau un asemenea titlu cuiva care nu ştie să deseneze ca lumea şi pictează anapoda? Ce credeţi că mi-au răspuns? Şi nu Tante Aline, care „ţinea cu el”, ci chiar bunică-mea? „*Des gens qui s’y connaîssent font mine de le prendre au sérieux et même les journaux commencent à le considérer*”.

Amîndouă bătrînele doamne muriseră de mult, la vîrste foarte înaintate, cînd am avut dovada că nu greşisem în încăpăţînarea mea. Prin 1965 sau 66 am citit în *Contemporanul* o scrisoare a cuiva care relata cum, cu ani în urmă, văzîndu-l pe Pallady aşezat pe o bancă în Grădina Icoanei şi desenînd într-un carnet de schiţe, s-a apropiat, a cerut permisiunea să se aşeze şi a intrat în vorbă. Pallady s-a arătat foarte prietenos, deloc arogant şi ciufut, cum îi mersese vestea, şi i-a permis chiar să se uite în carnetul de schiţe. La un moment dat, copleşit de atîta simplitate şi gentileţe din partea celebrului pictor, i s-a adresat cu „maestre”. Pallady s-a oţărît brusc, l-a privit deodată ca de la o mie de mile marine, apoi s-a sculat, şi-a luat catrafusele şi a plecat fără vorbă, lăsîndu-l cu gura căscată. În ziua următoare, în acelaşi loc (omul trecea zilnic prin grădina aceea) l-a zărit de departe pe Pallady apropiindu-se cu un zîmbet jenat şi avînd aerul că aşteptase acolo anume: „Domnule, – i-a spus cînd a ajuns aproape – iartă-mi te rog impoliteţea de ieri, am un caracter imposibil, dar e mai tare decît mine: nu pot suporta să mi se spună «maestre»!” N-am mai putut avea satisfacţia de a le arăta celor două bătrîne cum îmi ieşise dreptatea; poate pe lumea cealaltă! Dar mă gîndesc cu groază şi acum la ce încercare aş fi pus buna creştere a lui Pallady sau la ce le-aş fi expus pe cele două venerabile doamne dacă le-aş fi urmat îndemnul zicîndu-i „*illustre maître*”*!*

Din acel an 1927 nu l-am mai văzut pe Pallady decît începînd

din 1935, din doi în doi ani, la expoziţiile lui de la Ateneu. Nu mai eram de mult pictor, dar devenisem critic de artă. Mă pasiona pictura şi scrisesem în revista liceului cîteva articole despre cîţiva pictori moderni francezi şi români, iar în 1938, fiind în clasa a opta, am făcut cîtva timp cronica plastică la *Universul literar.* În 1939, student la Drept, publicasem în *Gîndirea* un articol despre Luchian şi diferite cronici plastice prin alte reviste mai obscure. Părerea mea despre pictura lui Pallady se amendase radical, îl socoteam (cum îl socot şi azi) cel mai mare pictor român, ţinînd seama şi de Grigorescu, şi de Andreescu, şi de Luchian, şi de Pătraşcu. Faptul că nu s-a impus în Franţa şi că cei de acolo nu vedeau în el decît un palid emul al lui Matisse mă făcea să zic, cum zic şi acum: cu atît mai rău pentru ei! În esenţa interioară a picturii lui, Pallady se deosebeşte fundamental de Matisse, cum se deosebea şi de Marquet în perioada gris, cînd picta, ca şi acesta, cheiuri şi colţuri pariziene. Pallady e, cum am scris în 1942, „un pictor al saţietăţii intelectuale", plin de reziduuri livreşti, plin de Baudelaire şi de Mallarmé: „*La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres*". Nu are nimic din exuberanţa matinală şi vitalistă a lui Matisse. Are într-adevăr comun cu Matisse ştiinţa ritmurilor şi a organizării suprafeţelor pictate şi marea concepţie murală, adică bidimensională, *scriptică*, a picturii. Dar în esenţă e diametral opus lui Matisse: pictura lui Pallady e de o savantă melancolie, încărcată de trecut. Parisul lui reprezintă o opţiune românească şi, poate, mai exact, moldovenească; e un Paris al răgazului, al reveriei, al lecturii şi al rentelor de acasă, în franci aur. Aceşti „franci aur" (le dau mai ales un înţeles simbolic, căci după 1918 au devenit monedă fiduciară) însemnau emanciparea faţă de pămînt, de familie, de biografie; emancipare, adică distanţă, nu ruptură. Pallady ducea în Paris o existenţă meditativă, laborioasă şi solitară, ca artiştii şi cărturarii veacului al XII-lea. Solitudine nu lipsită de pasiuni: cîteva prietenii ale inteligenţei, o iubire a inimii şi a simţurilor sublimată în artă. Disputele lui cu Matisse despre desen şi culoare aveau ceva din disputa universaliilor. Trăia ca un bătrîn student în Parisul medieval. Cel puţin tot atît cît cu a lui Matisse, ca limbaj plastic şi incomparabil mai mult ca stil şi formă de spirit seamănă pictura lui Pallady cu frescele din naosul bisericii Sf. Nicolae Popăuţi de la Botoşani. La rîndul lor, aceste picturi murale moldoveneşti din secolul al XV-lea au dincolo de tradiţia bizantină (cu care legătura lor e cît se poate de laxă) ceva foarte francez, aş zice: franco-burgund din aceeaşi epocă. Nu ştiu dacă Pallady le cunoştea şi nu are prea multă importanţă

chestiunea aceasta. Esenţială este suprapunerea peste secole a unor afinităţi structurale, a unei *forma mentis.*

Germenii acestor gînduri despre Pallady începuseră să încolţească în mine înainte de expoziţia lui din 1937, care a însemnat un eveniment în viaţa mea. (Tot atît de mult au însemnat pentru mine, sporindu-mi entuziasmul, expoziţia din 1940 şi retrospectiva din 1956). În 1942 am scris o mică *Nota despre Th. Pallady*, apărută în *Universul literar*, în care cu un exces juvenil (ca să nu zic altfel) mă repezeam cu toroipanul în Jacques Lassaigne pentru o divergenţă de opinie; nu mai puţin însă, în acea scurtă notă formulam pentru prima dată deosebirea funciară dintre Matisse şi Pallady.

Îl vedeam pe Pallady în expoziţiile lui, îl vedeam des şi pe stradă (după 1940, cînd a rămas în ţară). Deşi era amic cu tatăl meu şi aveam destule relaţii comune, nu am făcut nimic pentru a-i fi prezentat. Nu doream cîtuşi de puţin să-i amintesc prima noastră întîlnire din 1927; în cazul că aş fi ajuns să am relaţii cu el, nu aş fi vrut deloc să poată identifica în mine pe acel domn Goe artist ce-i fusese înfăţişat atunci cu atîta ceremonie. Dar nu ţineam de fel să mă cunoască; gîndul că m-ar măsura cu privirea lui sfidătoare şi mi-ar cîntări în sinea lui primele cuvinte mă intimida îngrozitor. Aş fi bîiguit probabil cine ştie ce neisprăvit de paradox pe care el l-ar fi lăsat să cadă ca o băşică dezumflată, zicîndu-şi că sînt un *blanc-bec* pretenţios şi nerod. Ştiam lipsa lui de credit intelectual pentru tinerii „de familie". Nu doream raporturi personale cu el. Cred şi azi că nu are rost să cauţi cu dinadinsul asemenea raporturi cu oamenii pe care-i admiri nu fiindcă te-ar dezamăgi în intimitate (asta e o prostie) şi nici fiindcă te-ar copleşi superioritatea lor (altă prostie). Dar dacă le admiri opera ce-ţi trebuie restul?

Pallady inspira antipatie şi teamă din cauza acelui „*fichu caractère*" care-l făcea intolerant cu mediocritatea, cu fandoselile şi cu mofturile. Era ciufut şi dezagreabil cînd prostia se lehăia din cale afară, dar aceiaşi imbecili care-l ţineau de rău erau flataţi la culme dacă în momente de bună dispoziţie le acorda atenţie şi le vorbea amical. Era un *grand seigneur* înţelept ca Diogene şi binecrescut ca Regele-Soare. Delicateţea profundă, secretă şi severă a sufletului său a fost dezvăluită prin publicarea postumă a jurnalului pe care l-a ţinut după întoarcerea în ţară, în special în 1941. Mă fascinau fasonul lui, barba lui de filosof grec şi costumul nu atît anacronic, cît atemporal, nu ciudat, dar singular, mereu acelaşi (varia numai haina largă de şiac, uneori gri, alteori cărămizie), bun la toate ocaziile ca o rasă

monahală. Ca un privilegiu ducal, avea obiceiul să-şi păstreze pe cap pălăria, neagră sau gris, cu boruri mari, care-i augmenta saluturile cu o gamă întreagă de nuanţe ceremonioase. Pallady opunea deşertăciunilor lumii un dandysm al austerităţii. Traiul lui, meditativ, laborios şi solitar, redus la foarte puţin ca nevoi materiale, dar oferindu-şi luxul independenţei absolute, nu era, pe de altă parte, lipsit de gustul sociabilităţii. Accepta invitaţii, mergea în localuri, circula în oraş. Îşi avea timpul împărţit în două: cînd îşi încheia partea din zi consacrată picturii, plimbărilor singuratice, reveriei şi vieţii intime, conceda „societăţii" momentele de relaxare. Seara lua masa în oraş sau la Automobil-Club, unde nu ocolea sala de joc. Dar mesele de prînz făceau parte din timpul lui de lucru şi de gîndire, avînd totdeauna la îndemînă carnetul de schiţe. Dejuna de obicei la Jockey-Club, singur la o anumită măsuţă mai retrasă din sufrageria pentru invitaţi (în cea rezervată exclusiv membrilor era o singură masă mare, ca în familiile numeroase). Nimeni nu-şi permitea să se aşeze la masa lui Pallady. Unii poate chiar din respect pentru singurătatea îngîndurată a artistului, alţii din pretinsă şi ironică înţelegere pentru ceea ce numeau „*ses lubies*", de fapt de frica privirii lui ţintuitoare şi a vreunei vorbe usturătoare.

În primăvara lui 1946, „Căminul artei" a organizat un ciclu de conferinţe, la Fundaţia universitară, despre pictura română modernă. Datorită micului meu articol din 1942, care nu rămăsese fără oarecare ecou (dar de care cel în cauză nu aflase), organizatorii acelor conferinţe mi-au propus mie să vorbesc despre Pallady. Am acceptat, fireşte, cu entuziasm, dar nu fără aprehensiuni: nu vorbisem niciodată în public. Mi-am pregătit conferinţa ca şi cum ar fi fost o teză de doctorat: jucam o carte mare.

Cînd a auzit Pallady că un june fără altă notorietate decît mondenă va vorbi în public despre el, a fost cuprins de spaimă. Mi-a trimis emisari dintre cunoştinţele comune ca să mă facă să renunţ. (Tatălui meu însă nu i-a spus nimic.) Văzînd că nu mă las, mi-a trimis vorbă că ar dori neapărat să mă întîlnească înainte de conferinţă şi că mă aşteaptă, după 6 seara, cînd vreau, dar cît mai curînd, la Automobil-Club. Bineînţeles că m-am dus, nu puteam face altfel. Cu destulă emoţie, căci îmi dădeam seama că mă supun unui examen al cărui rezultat nu era previzibil, dar hotărît să nu mă las în nici un caz disuadat, am intrat în frumoasa clădire de pe strada Ştirbey-Vodă, unde era clubul. În definitiv, deşi alarma lui Pallady venea dintr-o prezumţie nu tocmai măgulitoare pentru mine, el, omul celebru,

admirat, respectat şi temut, era cel care voise să mă vadă. M-a primit într-un salon cu perdele de catifea vişinie, fotolii de piele şi două tablouri de Grigorescu pe pereţi, scuzîndu-se de prezenţa acestor „*croûtes*” (nu-i plăcea deloc Grigorescu şi de cîte ori se afla undeva unde erau tablouri de el se plasa ostentativ cu spatele la ele). Pe urmă m-a întrebat dacă am mai vorbit în public, de ce vreau să vorbesc tocmai despre el, cîţi ani am etc., adăugînd că el are peste 70 de ani şi nu i-a trecut niciodată prin minte să ţină o conferinţă. Eu i-am întors-o „*Vous n’êtes pas conférencier, tandis que moi je le suis*”. El: „*Mais vous venez justement de dire que vous n’avez jamais pris la parole devant un auditoire...”*

Eu, *du tac-au-tac:* „*Il faut bien commencer...”* Văzînd că nu e chip să mă înduplece m-a întrebat cam ce am de gînd să spun. M-am descurcat destul de bine, vorbindu-i de critica plastică a lui André Lhôte (pe care o preţuia mult de tot), a lui René Huyghe şi Eugenio d’Ors, vorbindu-i de Matisse, de Braque, de Cézanne etc. Într-un fel îl îmblînzisem. I-am mai spus că, în tot cazul, dacă mă voi face de rîs asta nu mă va privi decît pe mine şi nu văd în ce măsură îl poate atinge pe el. „*Oh! Il ne s’agit pas de ça, d’ailleurs je crois que vous ne vous en tirerez pas mal..”* mi-a răspuns, dar nu părea sută la sută liniştit. I-am promis că îi voi trimite textul conferinţei (eram hotărît să vorbesc liber, căci conferinţele citite sînt de obicei plicticoase, dar pentru orice eventualitate, neştiind cum îmi va veni, pusesem totul pe hîrtie). Textul i l-am trimis într-adevăr, dar după conferinţă, ca să nu-mi poată cere vreo modificare; îl am şi azi, adnotat cu creionul pe margine de Pallady.

La conferinţă, Pallady nu a venit, dar şi-a trimis cîţiva „observatori” pe care i-am reperat în sală şi care mă urmăreau cu vizibilă şi binevoitoare emoţie. Erau cîţiva membri de la Jockey-Club, prieteni şi de ai tatălui meu, pe care-i cunoşteam bine; printre ei erau pictorii Jean Steriadi şi H. Catargi. Conferinţa mea a ieşit nesperat de bine, pot zice că a fost ce se cheamă „un succes”, dar textul ei, pe care l-am recitit de curînd, nu l-aş publica acum nici de frică. Cu proiecţii cu tot am vorbit aproape două ore, adică pînă la opt seara, timp în care, am aflat pe urmă, Pallady se plimba prin sălile Jockey-Clubului ca un leu în cuşcă, aşteptîndu-şi observatorii încă de pe la şapte după socoteala lui, din ce în ce mai neliniştit că nu veneau. (Jockey-Club era la doi paşi de Fundaţie.) În cele din urmă au început pe rînd să sosească, raportîndu-i că totul a fost foarte bine, că nu l-am făcut de rîs, că dimpotrivă etc. De atunci am intrat în graţiile lui

Pallady: cînd mă întîlnea pe stradă se oprea să stea de vorbă, de asemeni cînd ne întîlneam în vreo expoziţie sau se nimerea să fim invitaţi undeva împreună, discuta cu mine pictură, literatură şi chiar cancanuri. Îmi arăta cu multă plăcere, scoţîndu-le cu grijă din buzunarul jiletcii, ceasornicele din colecţia lui pe care le lua la purtare. Avea o colecţie de ceasornice vechi, de aur, cu miniaturi pe capace (ţin minte unul cu chipul lui Napoleon, de Isabey, altele şi mai frumoase, din secolul al XVIII-lea, cu scene pastorale). Avea şi bastoane de preţ; posed şi eu unul din ele cu un cap de cîine sculptat în fildeş pe care-l dăduse lui „oncle Pascal".

Aşadar partida pe care o pierdusem în 1927 ca pictor o cîştigasem în 1946 ca critic de artă. Dar nu pentru multă vreme, căci la sfîrşitul aceluiaşi an am comis o gafă ireparabilă. Trebuia să ţin, tot la Fundaţie şi tot într-un ciclu organizat de „Căminul artei", altă conferinţă, de astă dată despre Ingres. Chiar în ziua conferinţei mă întîlnesc cu Pallady. Văzuse afişele şi mă felicita pentru subiect: „Ingres e un mare artist, sper că n-ai să-l pui mai jos decît Delacroix, cum fac aproape toţi". I-am spus că nu, desigur, dar că voi spune altceva. Anume: pictura românească modernă s-a dezvoltat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în urma şcolii de la Barbizon şi apoi a impresionismului, în care era prezent spiritul lui Delacroix, dar al lui Ingres lipseşte cu totul. Singurul pictor român care, prin caracterul intelectual al compoziţiei şi prin disciplina desenului are o afinitate cu spiritul lui Ingres este el, Pallady. „*Mon cher, très cher ami! Vous venez d'énoncer une vérité profonde que nul n'a su voir jusqu'ici!*" mi-a răspuns Pallady aproape îmbrăţişîndu-mă. Devenise de o bună dispoziţie exultantă. Glumea, rîdea, mă trata „*en copain*". La un moment dat îmi spune (era ora prînzului): „*Que faites-vous à déjeuner? Ne voulez-vous pas venir au cercle?*" (adică la Jockey; între timp devenisem şi eu membru al clubului). Fără să-mi dau pe moment seama de imensitatea onoarei pe care mi-o făcea şi fiindcă acasă aveam la dejun un iepure pe care ni-l trimisese un prieten vînător, m-am scuzat sub pretextul conferinţei. I-am răspuns că va fi oricînd în altă zi o mare plăcere pentru mine. Privirea şi atitudinea lui Pallady au exprimat brusc nu atît iritaţie, cît o mare tristeţe. „*Oui, oui, je comprends, je comprends très bien*"... A plecat strîngîndu-mi lung mîna şi de atunci, cînd ne mai întîlneam, răspundea ca un muşchetar la salut, dar nu se mai oprea. Dacă ar fi bănuit el, care era vegetarian, pentru ce motiv am declinat propunerea lui, pe cît de nemaipomenită, pe atît de spontană! Am mai făcut, bineînţeles, şi alte prostii în viaţă,

dar asta e una din cele pe care nu mi le voi ierta niciodată.